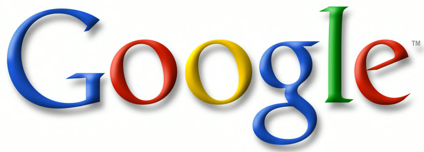


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

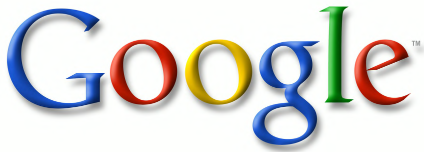
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

LA ROMA ANTICA

DI CIRIACO D'ANCONA

LA ROMA ANTICA

DI

CIRIACO D'ANCONA

DISEGNI INEDITI DEL SECOLO XV

PUBBLICATI ED ILLUSTRATI

DA

CHRISTIAN HUELSEN

CON XVIII TAVOLE

E 31 ILLUSTRAZIONI NEL TESTO



ROMA

ERMANNO LOESCHER & CO.

(W. REGENBERG)

—

1907

FA 6287.285



A DONNA ERSILIA CAETANI

CONTESSA LOVATELLI

OMAGGIO

DELL' AUTORE

AFFEZIONATO E RICONOSCENTE

PREFAZIONE

I disegni riprodotti sulle tavole I-XVIII rimasero inediti, sebbene si trovino in un codice celebre e spesso esaminato da dotti epigrafisti, e siano conservati in una biblioteca sempre liberalmente aperta agli studiosi. Questo fatto, che a prima vista sembra strano, si spiega forse con ciò che i disegni, contenuti in un manoscritto d'indole filologica e archeologica, offrono un interesse maggiore per la storia dell'arte del Quattrocento, e che per metterne pienamente in evidenza i pregi, sarebbero necessarie conoscenze profonde in tutti questi rami di scienze. Delle molte difficoltà che s' incontrano per chi si accinge a scrivere un commentario a questi disegni, io (che per la prima volta esaminai il codice nel 1885) spesso mi sono accorto: e se avessi pensato soltanto alle difficoltà, forse mi sarei astenuto dal pubblicarle. Nondimeno ho creduto meglio di rendere di pubblica ragione una serie così interessante di disegni, per offrire agli studiosi dell'arte del Rinascimento un materiale che merita di essere da loro esaminato. E mi riesce cosa grata di porre il mio modesto lavoro sotto il patronato di quella illustre gentildonna, che, con i suoi dotti lavori, ha contribuito tanto ad aumentare le nostre conoscenze della storia di Roma in tutti i secoli.

Sono lieto di esprimere in questa occasione i miei sentiti ringraziamenti al signor Cav. Dott. F. CARTA, bibliotecario della Biblioteca Palatina di Modena, ed all'amico Cav. G. A. SPINELLI, sottobibliotecario della medesima Biblioteca, i quali hanno in ogni modo agevolate le mie ricerche. L'Istituto Archeologico Germanico inoltre gentilmente permise la pubblicazione di sei fotografie (delle tavole III, VII, XI, XIII, XV, XVI), eseguite per il mio discorso letto nell'adunanza solenne in occasione del natale di Roma il 20 aprile 1906.

Roma, giugno 1907.

CH. HUELSEN.



Fig. 1. — Disegno simbolico.

I.

Il codice XI. G. 2. (ora α. L. 5,15) della Biblioteca Palatina di Modena è un vero gioiello dell'arte libraria del Rinascimento. Esso è composto di 233 fogli di pergamena finissima, alti millimetri 340, larghi 230, riuniti ancora nella legatura originale del sec. XV: una bella legatura, nell'esterno di cuoio marrone, con ornati impressi a secco, mentre nell'interno della copertura è arricchito da ornati di maniera venete, ma di stile orientale, composti da perlette di vetro color rosa su fondo azzurro. La scrittura del testo è assai accurata ed eseguita con diversi inchiostri: oltre al nero e al rosso, vi sono anche il celeste, il giallo e il verde. L'elegante principio che adorna le pagine 10v e 11r, è miniato con vera maestria, e spesso rialzato ad oro. Sul tempo e sull'autore ci dà ragguaglio la nota, scritta in lettere maiuscole, nella stessa pagina 10 v. (v. sotto pag. 44): *Ioannes Marchanova* | *ar(tium) et med(icinae) doct(or)* | *Pat(avinus) s(ua) p(ecunia) fac(iendum) c(uravit)* | *anno gratiae* | *M.CCCC.LXV B(ononiae)*.

Questo prezioso manoscritto appartiene alla Biblioteca Palatina da un tempo relativamente recente. Nel 1803, il marchese Tommaso Obizi, ultimo di questa

famiglia, lo lasciò alla R. Casa Estense insieme con molti altri tesori d'arte raccolti nella sua splendida villa di Catajo presso Battaglia (vedi Cavedoni, *Marmi del Catajo*, Modena 1842, pag. 4; Furlanetto, *Lapidi patavine*, pag. IV). Nella prima metà del sec. XVIII, il codice era posseduto dal veneziano Lorenzo Patarol (1674-1727; vedi Apostolo Zeno, *Giornale dei letterati*, IX, Venezia 1712, pag. 304) e trovavasi ancora presso i suoi figli nel 1752 (Zeno, *Dissertazioni vossiane*, I, pag. 143). Un secolo prima troviamo il codice nella biblioteca del celebre giureconsulto e filologo di Padova, Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), il quale lo aveva avuto in prestito, secondo le testimonianze dell'Orsato e del Pignoria, dalla Biblioteca dei canonici regolari di San Giovanni in Verdara [1]). In questa biblioteca l'aveva veduto, nella metà circa del sec. XV, Bernardino Scardeonio (1478-1574), il quale attesta che il manoscritto, con molti altri, era pervenuto in questa biblioteca come dono dello stesso autore, Giovanni Marcanova [2]).

Sarà d'uopo ripetere brevemente le date principali sulla vita di questo scienziato, dai contemporanei giudicato filosofo, medico e poeta illustre [3]). Nato in Venezia, o nel territorio veneto, nel 1410 circa, egli fece i suoi studi a Padova, ed ivi ottenne, il 2 marzo 1440, il dottorato in medicina. Dal 1452 in poi fu lettore di filosofia nell'università di Bologna [4]) e rimase in questa città sino al 1467. Ritiratosi allora in Padova, vi finì i suoi giorni in questo medesimo anno.

Oltre gli studi di filosofia e di medicina, il Marcanova coltivò anche quelli delle antichità e delle arti, « per dare diporto alla sua mente dopo i lavori più serj », come dice un suo contemporaneo. Egli si dilettò a raccogliere piccole anticaglie e monete [5]); e, non contento di procurarsi taluni originali, volle fare anche una raccolta di disegni dei più insigni monumenti antichi, insieme con una silloge d'iscrizioni illustranti la storia e i costumi dei Romani.

Sono queste produzioni antiquarie, che più degli altri lavori del Marcanova, hanno fatto sopravvivere il suo nome. Un suo libro, *De dignitatibus Romanorum triumphoque et rebus bellicis*, ch'egli stesso cita nel codice modenese [6]), sembra perduto. Invece la sua raccolta epigrafica ci è pervenuta in due recensioni diverse, ambedue autografe. La prima, contenuta nel codice della Biblioteca di Bern, B, 42, è cominciata nel 1457 in Padova, continuata in Cesena, terminata nel 1460 a Bologna [7]). Il volume, oltre alla raccolta epigrafica, che però ne occupa più di tre quarti, contiene anche nel principio le *Regiones Urbis* (f. 1-29) e nella fine (f. 150-201) una serie di trattati ed opuscoli relativi alla storia ed antichità di Roma [8]). Pare che il Marcanova già allora avesse concepito l'idea di comporre una specie di enciclopedia contenente materiali per supplire e per spiegare gli storici antichi.

Pochi anni dopo compiuto il suo primo lavoro, il Marcanova ritornò sullo stesso argomento: questa seconda recensione, rappresentata dal nostro codice modenese, è dedicata al signore di Cesena, Malatesta Novello; il quale, nato

nel 1418 e succeduto a suo padre nel 1443, non era soltanto, come lo encomia l'iscrizione del bellissimo medaglione di Vittor Pisano (v. fig. 2) *dux equitum praestans*, ma anche grande amico e fautore delle scienze e delle arti. Cesena a lui deve non soltanto edificî monumentali, ma anche la fondazione della preziosa Biblioteca, famosa nella storia dell'umanesimo italiano[9]). Per rendersi gradito a questo Mecenate, il Marcanova aveva fatto il possibile per dare una forma elegante e magnifica al suo volume, il cui contenuto, arricchito in parecchie parti, si avvicina assai più al progetto enciclopedico già abbozzato nel codice bernense [10]). La calligrafia del testo, come abbiamo detto, è eccellente: ogni capitolo in principio è decorato con un frontispizio di elegante fattura, per lo più di nastri intrecciati con squisito artificio, che circondano il titolo delle singole sezioni. Ne diamo un saggio nella figura 4 (pag. 9) e nella vignetta finale del presente volume (pag. 52). Sulla fine del codice si trovano sei fogli con rappresentanze simboliche e motti: ciascun disegno occupa una pagina intera, le figure sono miniate con somma finezza su fondo colorito. Essendo impossibile una riproduzione fotografica a cagione della policromia, le nostre figure 1 e 31 potranno dare un'idea dei soggetti bensì, ma non della bellezza dell'esecuzione. Ma di special valore sono i disegni rappresentanti monumenti di Roma antica sui fogli 25-44, dei quali ci occuperemo nelle pagine seguenti. Sembra del resto che il volume non sia mai pervenuto a colui a cui era destinato; Malatesta Novello morì nel medesimo anno nel quale il codice modenese fu terminato (20 novembre 1465); si capisce perciò come il prezioso volume sia rimasto presso il suo autore, e passato dopo pochi anni nella Biblioteca di San Giovanni di Padova [11]).

La parte epigrafica dei due codici è stata esaminata dal Mommsen, dallo Henzen, dal De Rossi ed altri dotti; e gli opuscoli *de notis* furono usati dal Mommsen per la sua edizione dei *Laterculi notarum* (presso Keil, *Grammatici latini*, IV, pag. 269 e seg.). I disegni di Roma invece finora sono rimasti negletti ed inediti, sebbene già Apostolo Zeno ne abbia fatto menzione, dicendoli « pulitamente eseguiti ». Ma per i moderni forse il giudizio di G. B. De Rossi, il quale (*I. Chr.* I, 2, pag. 392) li chiama *diagrammata plane imaginaria*, si è imposto tanto, che tutti hanno giudicato inutile di occuparsi di tali fantasticherie. Vedremo però, che anche questi disegni, accuratamente esaminati, non sono privi d'interesse per la storia dei monumenti di Roma, ed in particolare per la storia degli studi archeologici.



Fig. 2. — Malatesta Novello, medaglione di Vittor Pisano.

II.

I fogli con i disegni di Roma antica formano due quinioni (f. 25-34 e 35-44), ma essendo rimasti bianchi gli ultimi fogli di ciascun quinione, il numero di disegni ascende soltanto a 18. I disegni sono eseguiti prima che i quinioni fossero rilegati nel volume; perciò alcuni fogli nei margini superiori sono leggermente tagliati, senza però che le figure ne abbiano sofferto danno. Nel disegnare, l'artista si è servito soltanto del lato buono (liscio) della pergamena, lasciando l'altro (ruvido) in bianco.

I disegni sono eseguiti con molta cura, a penna, con le ombre rilevate ad inchiostro: qualche volta si riconoscono i primi tratti eseguiti soltanto a punta, o con un lapis rosso molto sbiadito. Tutta l'esecuzione mostra la mano di un artista abile, ma forse più pratico nel miniare i codici che nel disegnare monumenti architettonici. Il nostro codice, secondo le proprie parole dell'autore (v. p. 1), fu scritto in Bologna: che anche i disegni siano opera di un artista bolognese è naturale di per sè, e viene confermato da alcune particolarità nella esecuzione. Capitelli corinzi e cornicioni, per esempio, come egli disegna, trovano i loro simili in molti palazzi, chiese e porticati di Bologna, mentre si discostano alquanto dagli esempi antichi romani. Nè meno caratteristica è la forma speciale delle torri, ove sopra uno zoccolo di pietre quadrate a foggia di piramide troncata si ergono torrioni rettangolari molto

snelli senza indicazione di riquadratura. Torri di questa forma non s'incontrano in Roma stessa, ove in quell'epoca si costruiva o in mattoni o ad opera saracinesca con quadrelli di tufo, neppure in Firenze, ove predominava la costruzione a massi di pietra serena. Invece in Bologna quel modo di costruzione era ovvio, come lo mostra per esempio la famosa Torre Garisenda (fig. 3).

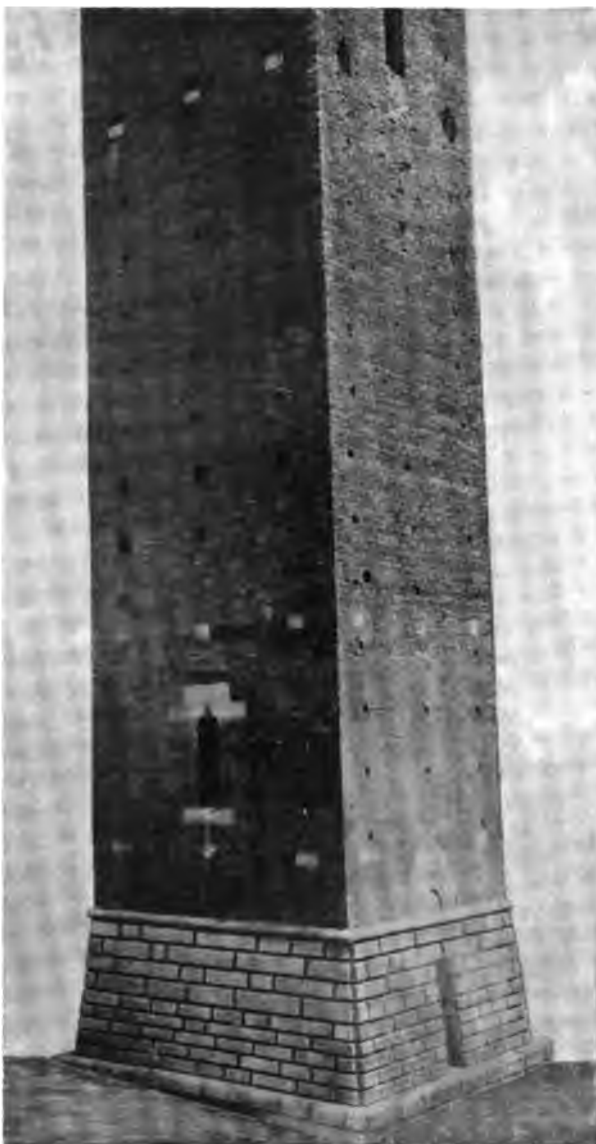


Fig. 3. — Torre Garisenda.

La maggior parte dei disegni del codice Marcanovano danno l'impressione che il loro autore non si debba cercare fra i famosi pittori, ma piuttosto fra gli abili miniatori. Ne fa eccezione il primo disegno, la porta della città (v. tav. I). In esso si osserva la mano di un artista assai superiore, una tecnica più provetta, una conoscenza più profonda della prospettiva che in tutti gli altri: si direbbe che questo foglio sia opera di un maestro, mentre gli altri siano di un suo scolaro. Ambedue per noi restano anonimi; ma più importante che la ricerca delle personalità è l'altra sull'autore dei disegni originali sui quali essi hanno lavorato.

Che il Marcanova stesso abbia ideato gli schizzi secondo appunti da lui presi sui luoghi, è sommamente improbabile: non abbiamo nessuna notizia che egli sia mai stato in Roma. Invece l'autore dei disegni aveva, come dimostreremo appresso, una conoscenza più che superficiale della città eterna.

Questo autore poi era contemporaneo, o di poco anteriore al Marcanova, come si rileva specialmente dal disegno del Castel Sant'Angelo (f. 39, tav. XIV).

Sul bel mezzo del torrione rotondo si vede uno stemma papale con due chiavi incrociate: lo stemma di Nicola V (1447-1455); e sulla cima del monumento si vede la statua dell'angelo postovi poco prima del 1453 (v. p. 34). Quindi l'origine di tutta la serie si restringe nel breve spazio fra questo anno e il 1465, quando il codice del Marcanova fu condotto a fine.

Un altro particolare caratteristico per i disegni originali è che gli edifizi antichi sembrano ricostruiti non da un architetto pratico, ciò che nelle ricostruzioni di un Francesco di Giorgio o Cronaca, anch'esse molto elementari ed imperfette, si nota sempre. Essi disegnano edifizi con membrature e ornati prese dalla vera architettura: il nostro invece pare che abbia desunto i suoi cornicioni e le sue cupole, ma sopratutto gli ornati figurati, piuttosto da opere della plastica minuscola. Ma in questi tentativi l'autore dimostra una certa conoscenza dell'arte decorativa antica. Nella rappresentazione del sepolcreto (f. 41 v, tav. XVI) si scorgono chiaramente reminiscenze di sarcofaghi ed urne antiche; similmente urne o cinerari romani gli hanno servito da modelli per rappresentare edifizi monumentali. Così la ricostruzione delle Terme Diocleziane (f. 37, tav. XII) e l'altra del Vivario (f. 40 v, tav. XV) non sono altro che cinerari quadrati con i loro ornamenti plastici ingranditi.

Un altro particolare importante per l'autore dei disegni originali lo desumiamo dal disegno f. 29, tav. V, che rappresenta il mercato dell'antica Roma. Su di una base in fondo di questo disegno si vede l'iscrizione in lettere che imitano abbastanza bene le forme romane: *C. Camillus C. f. Furius v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito) I(ovi) O(ptimo) M(aximo) et L(aribus) de s(uo)*. Questa epigrafe — che per un caso strano manca nelle sillogi posteriori, nè si trova nei volumi del *Corpus Inscriptionum Latinarum* — non è antica. Ma essa è molto diversa tanto dalle falsificazioni infantili dell'ultimo medio evo, quanto dalle ampollose invenzioni dell'Hypnerotomachia. Essa è il prodotto di un uomo, che pur appartenendo alla metà del Quattrocento aveva una conoscenza relativamente profonda dell'epigrafia latina.

Riassumendo ciò che abbiamo esposto, possiamo stabilire che l'autore dei disegni originali:

1° lavorò circa il 1450 o poco prima;
2° conobbe Roma *de visu;*
3° non era architetto pratico;
4° si dilettava di piccole anticaglie, e ne conosceva abbastanza;
5° era un epigrafista per quei tempi assai provetto.

A chi convengono tutti questi connotati? Io saprei nominare un solo personaggio, ed è Ciriaco di Ancona.

Che Ciriaco, il quale per i suoi viaggi ha contribuito così valorosamente alla fondazione della scienza archeologica, avesse anche ideato ricostruzioni della Roma antica, lo sappiamo dai suoi biografi. Già durante il suo primo soggiorno in Roma, nel 1424-25, quando era ospite del cardinale Gabriel Condulmer (poscia papa Eugenio IV), Ciriaco, come narra lo Scalamonti (presso Colucci, *Picenum*, vol. XV, pag. LXXII) *quotidie magnam per urbem niveo suo devectus equo quidquid tantae civitatis reliquum extaret, venerandae suae veternitatis templa theatra ingentiaque palatia, thermas, mirificos obyliscos et insignes arcus, aquaeductus, pontes, statuas, columnas, bases et nobilia rerum epigrammata incredibili diligentia sua viderat excrutarat exceperatque, et ut postea ex his quaeque digna conficere commentaria posset, fide quaeque suis ordine litteris commendavit.* E ch'egli abbia continuato quest'attività anche durante il suo secondo soggiorno nella città eterna, ce lo attesta un'elegia diretta (nell'anno 1441) a Ciriaco dall'umanista Porcellio, ove dice:

Quaeque superfuerant veterum monimenta poetae
Omnia Kyriaco Roma vetusta dedit.
Ille triumphales de marmore sublevat arcus
Ille locat scaenas, amphitheatra docet.

(Colucci, loc. cit., pag. CLI-CLII).

L'elenco dei monumenti dato dallo Scalamonti conviene assai bene con la serie dei disegni modenesi: vi abbiamo un tempio col sacrifizio, un anfiteatro, i palazzi di Cicerone e di Cesare, le Terme di Diocleziano, l'obelisco vaticano, un arco trionfale, il ponte di Adriano, la statua di Marco Aurelio e finalmente una base con un *nobile epigramma;* mancherebbero soltanto gli acquedotti.

Finalmente anche la data (poco dopo il 1450) non contradice alla ipotesi ch'egli sia l'autore dei disegni originali copiati per il Marcanova, imperocchè Ciriaco verso la fine della sua vita ritornò più volte a Roma per indurre papa Nicola V ad imprendere una crociata contro i Turchi. Il fatto che sul disegno di Castel Sant'Angelo (fig. 39, tav. XIV) lo stemma di Nicola V appare in un posto molto distinto, si potrebbe spiegare come un omaggio a quel papa, che era stato sempre un fautore di Ciriaco.

I disegni ciriacani relativi a Roma antica si credevano interamente perduti: *qua iactura quid amissum sit, ex iis quae restant de monumentis Graeciae insularum maris Aegaei, Constantinopoleos aestimatur,* dice il De Rossi (I. Chr. I, 2, p. 382). Grandi aspettative cioè si avevano di un'opera su Roma, composta dal padre dell'archeologia del rinascimento: ma forse queste stesse aspettative troppo grandi furono la causa che nessuno finora ha osato di mettere in relazione i disegni modenesi con Ciriaco. Ed infatti, se udiamo i contemporanei dell'Anco-

nitano, dovremmo figurarci i suoi disegni pregevolissimi tanto per la fedeltà archeologica, quanto per la maestria artistica. Giovanni Aurispa lo encomia dicendo:

Pingenti formas rerum concedit Apelles,

e Carlo Marsuppini di Arezzo lo paragona con Apelle e Parrasio.

Che questi encomi siano esagerati in modo che oggi sembrano ridicoli, si vede chiaramente dai disegni autografi di Ciriaco scoperti non molti anni or sono nel codice di Pietro Donato, oggi conservato in Berlino. Il disegno del Partenone (pubblicato dal Mommsen nello *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1883, p. 78) dimostra incontestabilmente la sua poca abilità come disegnatore; e pure i disegni delle sculture di Samothrake, dei quali si trovano copie nel codice Ashburnhamiano-Laurentiano 1174 (v. Ziebarth *Athen. Mitteilungen*, 1907, pag. 409-411), lasciano intravedere una mano poco esperta. Ed è forse per ciò, che l'artista bolognese, ch'ebbe a copiare gli originali ciriacani, invece di imitarli fedelmente, credette bene di correggerli ed arricchirli, aggiungendo dal suo quanto poteva meglio di ornati.

Che Marcanova abbia avuto a sua disposizione disegni del Ciriaco, finora non è che una semplice congettura; ma essa acquisterà più probabilità, se potremo mostrare, che anche gli altri disegni contenuti nel codice modenese per la maggior parte rimontano a Ciriaco. Occorre perciò esaminare i disegni di monumenti antichi intercalati nella silloge epigrafica.



Fig. 4. — Ornato.

III.

La silloge epigrafica del Marcanova si compone di raccolte separate secondo le singole città: il materiale illustrativo è assai diverso secondo le fonti dalle quali egli ha potuto attingere. Nessuna è tanto ricca d'illustrazioni, quanto la serie relativa a Verona, ove in 15 fogli si trovano non meno di 14 disegni. Comincio con questa, riproducendone i disegni più notevoli; delle basi disegnate a semplice contorno, e di altre figure semplicissime non teniamo conto nè qui, nè in altri capitoli.

F. 116 v. Stela sepolcrale di M. Gavio Severo, *CIL.* V n. 3628, v. fig. 5. La parte destra esiste ancora nel Museo Filarmonico.

F. 117. Gran sarcofago di C. Gavio Quintiano, ancora esistente presso San Zenone. *CIL.* n. 3627.

F. 117 v. Stela sepolcrale del gladiatore Glauco da Modena; *CIL.* n. 3466, v. fig. 6. Sopra l'iscrizione si vedono tre oggetti appartenenti all'armatura dei retiarii: in mezzo, come già osservò il Mommsen (*Corpus* l. c.) il tridente, a sinistra il *pugio*. Il terzo oggetto, il cui significato rimase oscuro al Mommsen, non può essere altro che il *galerus*, cioè quel pezzo semirotondo di bronzo, che

i retiarii portavano sull'omero sinistro per proteggere la parte superiore del corpo e la faccia. V. Daremberg-Saglio, *Dict. des ant.*, vol. II, p. 1586.

f. 118. Stela sepolcrale di P. Sacidio, *CIL.* n. 3734. Sopra l'iscrizione sono tre teste abbastanza rozzamente disegnate. La lapide è perduta: un disegno si trova pure nel codice del Gammaro (Trev. f. 9) [12]).

ivi. Cippo sepolcrale di P. Veronio Callisto. L'originale esiste ancora nel Museo Filarmonico. *CIL.* n. 3830.

f. 120. Rilievo sepolcrale del *sevir Augustalis* C. Cornelius Hanno. *CIL.* n. 3392; v. fig. 7. La lapide esiste ancora nel Museo Filarmonico, ma è assai danneggiata



Fig. 5. — Stela sepolcrale di M. Gavio Severo.



Fig. 6. — Stela sepolcrale del gladiatore Glauco.

nei particolari, e lo era già quando Scipione Maffei la fece disegnare ed incidere per il suo *Museum Veronense* (p. CXVII n. 3). Perciò il disegno marcanovano è pregevole, nel rappresentare alcuni particolari oggi spariti [13]). Sulla striscia superiore del *bisellium*, ove il Maffei (e secondo lui il Dütschke, *antike Bildwerke in Oberitalien* IV, 451) credette di vedere un ornamento di fogliami, sono rappresentati gli emblemi alludenti al mestiere del defunto: in mezzo un piombo con la corda, a destra ed a sinistra la squadra e le tenaglie (o piuttosto il compasso), che dimostrano che il *sevir Augustalis* era anche *faber*. Similmente sul rilievo anepigrafo presso Maffei p. CXVII n. 1 sono rappresentati l'arcipendolo, la squadra, la sega ed il compasso. Sullo sgabello poi, che, secondo

il Maffei, sarebbe privo di ornato, il nostro disegno pone un bucranio. L'oggetto che sta sulla superficie piana della sedia, e fu considerato per una spalliera dal Dütschke, piuttosto si deve credere un cuscino (v. p. es. la sella curule rappresentata sul sepolcro di M. Antonio Antio Lupo, presso Bartoli, Sepolcri tav. 43). Il disegnatore ha rappresentato più fedelmente che non il Maffei (sebbene anche

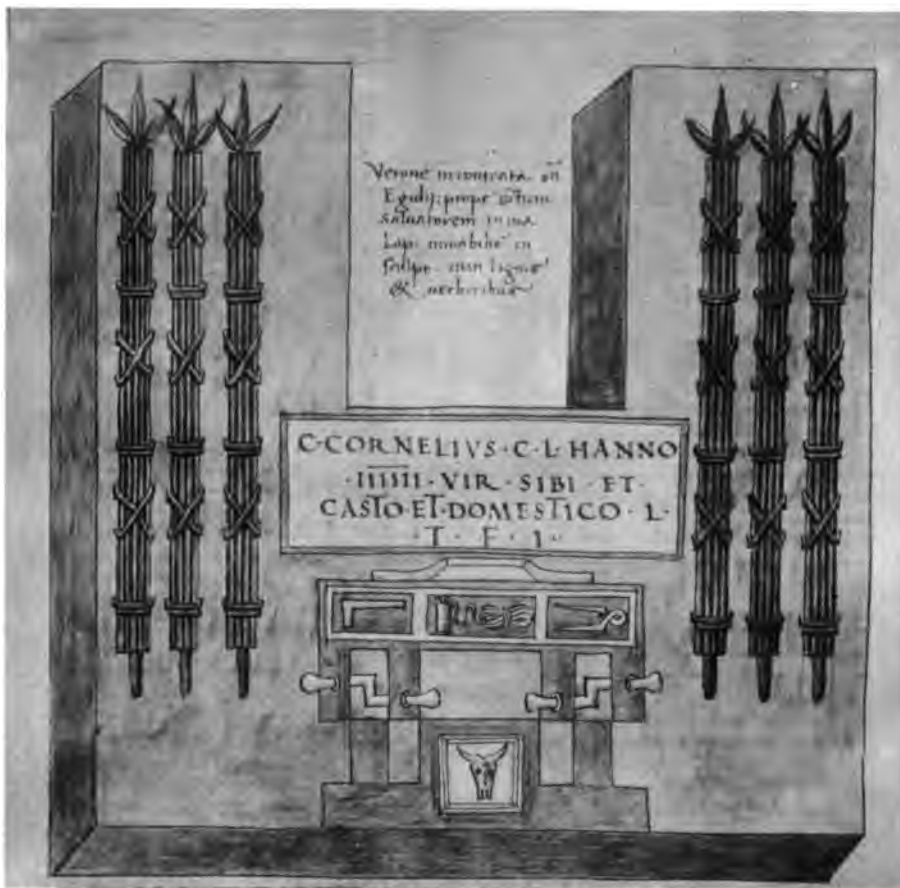


Fig. 7. — Rilievo sepolcrale di un Sevir Augustalis.

la sua effigie non sia esente di errori) le cerniere che uniscono le parti superiori ed inferiori dei piedi (v. Jordan Ann. dell'Ist. 1862 p. 293 e tav. d'agg. R).

F. 123 v. Ara sacrata a Liber, con ghirlanda di pampini « *in fabrica S. Nazarii denuo reperta* ». *CIL.* n. 3260. La lapide è perduta.

ivi. Titolo sepolcrale di Cn. Servilius Syrus, con grifone in rilievo sotto l'epigrafe. *CIL.* n. 3748. La lapide è perduta.

F. 124. Grande disegno della Porta dei Borsari, con l'iscrizione di Gallieno *CIL.* n. 3329. V. fig. 10. Il disegno è molto inesatto nei particolari: l'edifizio ha

quattro piani invece di tre, i timpani sopra i due ingressi sono omessi, la posizione dell'epigrafe non è corretta, ecc.; invece corrispondono al vero le colonne a tortiglione poste su mensole, accanto le finestre dei piani superiori.



Fig. 8. — Ara sepolcrale di Veronio Epafrodito.

F. 126. Ara sepolcrale di M. Veronio Epafrodito; *CIL.* n. 3439, v. fig. 9. La lapide, oggi perduta, esisteva nella chiesa di S. Michele in Pescantina; l'indicazione del luogo « *in ecclesia eius qui Plutonem expulerat* » appartiene, come osserva il Mommsen (*Corpus* p. 322) ai « *calamistri proprii Cyriaco auctori tam diligentiae quam insipientiae summae.* » Un disegno del monumento si trova anche nel codice del Gammaro nella Biblioteca di Stoccarda f. 132 (v. pag. 45, nota 12).

F. 127. Sarcofago di Laelia Clementina, *in castello Montoriano agro Veronensi. CIL.* n. 3653, v. fig. 10. L'originale esiste ancora nel Museo Filarmonico; sul lato destro di esso invece del caduceo, si vede un genio con la fiaccola abbassata.

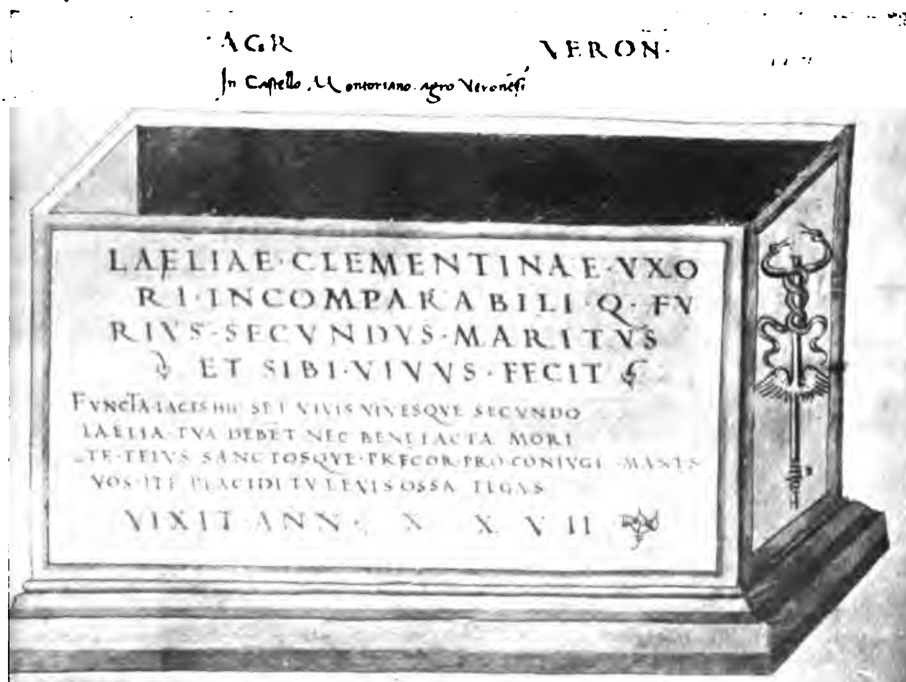


Fig. 9. — Sarcofago di Laelia Clementina.

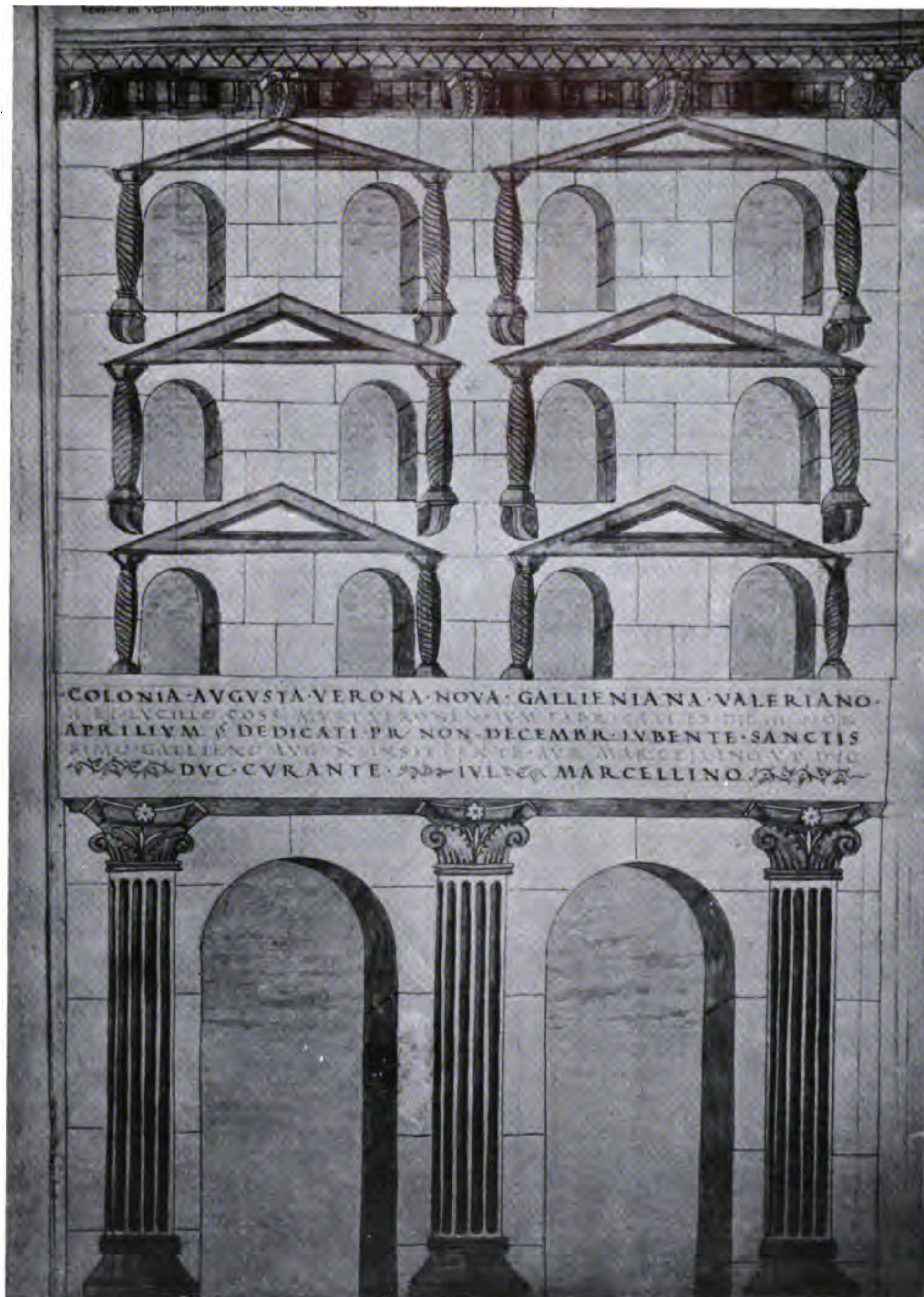


Fig. 10. — La Porta dei Borsari a Verona.

f. 127. Milliario XI di Massenzio; *CIL.* n. 8015. La lapide è disegnata come sostegno di un bacino con aqua, conforme alla indicazione di parecchi autori dei sec. XV-XVI: *Colognolae in ecclesia S. Firmi ad concham aquae sanctae.*



Fig. 11. — Rilievo votivo trovato a Verona.

f. 128. Rilievo votivo di Orcivia Nigella, *CIL.* n. 3317, v. fig. 11. Il rilievo, ora perduto, è disegnato anche nei codici del Ferrarino e del Gammaro. L'indicazione del luogo non è ben riprodotta nel Corpus l. c.; invece di *S. Maria de la cha da Lara* si deve leggere *S. Mariae della Candelara.*

f. 129. Urna sepolcrale di Glaucilia (?) Philocapta, *CIL.* n. 3632, v. fig. 12. La medesima si trova anche nel codice veronese di Felice Feliciano non disegnata ma descritta così: *in quodam circulo cum Cupidine habente viperam in manibus:* malinteso curioso dell'arco disegnato nel nostro codice. L'indicazione *in campestri loco et ab ac-cessu hominum remoto* si trova anche aggiunta all'iscrizione falsa, ma di origine ciriacana *CIL.* V n. 369*: ivi il Ferrarino ha sostituito ad essa il nome di *Villa Cereta.* L'epigrafe fornì occasione a falsificare un testo molto diffuso nelle sillogi del sec. XV e XVI: dico il titolo alquanto scabroso di Laodicia Philocapta, che si trova *CIL.* VI n. 43*; X, 195*; IX, 499*, e ch'io crederei un *lusus ingenii* dello stesso Ciriaco.



Fig. 12. — Urna sepolcrale di Glaucilia Philocapta.

Il Mommsen, trattando di questa silloge Veronese, chiama l'autore prudentemente l'*Antiquus Veronensis;* ma aggiunge subito: *Antiquum ipsum Cyriacum esse videri, et agi de sylloge epigrammatum Veronensium plena et perfecta, quam Cyriacus absolvit c. a. 1433, infra demonstrabitur.* Ed a questa opinione fondata sull'esame critico dei testi ben si addice ciò che possiamo osservare sui disegni. Di speciale importanza mi pare l'interpolazione notata per il sarcofago di Laelia Clementina (fig. 9), ove invece del Genio con la fiaccola abbassata si vede un caduceo, simbolo di Mercurio. È ben nota la predilezione che Ciriaco in tutta la sua vita dimostrò per quel dio, ch'egli quasi venerava come suo padrone speciale. La serie delle iscrizioni dell'*Ager Veronensis* nella silloge marcanovana si chiude con una dedica a Mer-

curio, certamente falsa e forse composta dal medesimo Ciriaco (*CIL.* V n. 366*); come pure l'epigramma n. 367* (*sum deus alatis qui cruribus aethera carpo*, ecc.), non contenuto nel Marcanova, ma in altre sillogi contemporanee, secondo il Mommsen è « *fortasse lusus Cyriacanus* ». Similmente crederei ch'egli abbia inserito il simbolo del suo nume sul lato del sarcofago, dove non può mai aver esistito.

Nessun'altra serie di epigrafi è tanto ricca d'illustrazioni quanto quella relativa a Verona. Ma anche per altre sillogi di città dell'Italia settentrionale non mancano indizii d'origine ciriacana.

La silloge delle iscrizioni di Milano (f. 110-115) contiene tre disegni:



Fig. 13. — Monumento sepolcrale di Tertullo.

F. 110. Iscrizione del *negotiator sagarius* M. Cluvius Tertullus, *CIL.* V n. 5925, v. fig. 13. Si noti la forma del vaso antico assai somigliante a quelli che compariscono su i disegni di Roma f. 26 (tav. II) e f. 42 (tav. XVII). La lapide è scomparsa dal principio del sec. XVI.

F. 110 v. Lapide sepolcrale dei fratelli P. Novellius Cilo e P. Novellius Ruber. *CIL.* n. 6052. La lapide oggi più non esiste.

F. 111 v. Sarcofago di Q. Virio Severino, *CIL.* n. 6128, v. fig. 14. L'originale è perduto dal principio del sec. XVI.

Tutta la silloge milanese del Marcanova dipende da Ciriaco: il Marcanova la ebbe soltanto dopo il 1460, perchè essa manca nel codice di Berna e si trova soltanto in quello di Modena (Mommsen, *CIL.* V p. 624).

Nella silloge Ravennate (f. 86-93) vi è un solo disegno, cioè l'urna sepolcrale di L. Titinio Silone *CIL.* XI n. 229. Il Bormann (*Corpus* XI p. 1) voleva derivare tutta la serie ravennate del Marcanova dalle collettanee di Desiderio Spreti scritte circa il 1459: ma lo Ziebarth (*Eph. epigr.* IX pag. 208) con buone ragioni ammette che una parte considerevole della silloge ravennate del Marcanova rimonti ad apografi ciriacani.

Lo stesso si deve dire dell'unico monumento riminese disegnato, cioè il sarcofago con la lunga iscrizione metrica *CIL.* XI n. 531. Anche il Bormann (*Corpus* XI p. 73) sostiene come molto probabile, che l'*Antiquus Ariminensis*, al quale dobbiamo l'unico apografo del testo, non sia altro che Ciriaco.

L'unica iscrizione di Pesaro disegnata nel codice modenese, *CIL.* XI n. 6359, non comparisce nei commentarii stessi di Ciriaco. Ma la lapide esisteva nel Palazzo della stessa famiglia dei Pàrdi, dai quali Ciriaco fu gentilmente accolto nella sua visita nel 1435: *venimus inde* — dice egli nel suo Itinerario (p. 35-36 ed. Mehus;



Fig. 14. — Sarcofago di Virio Severino.

cod. Ottobon. 2967 f. 13) — *Pisaurum, in qua egregia civitate Galeatio iuvante principe* (è Galeazzo dei Pardi, Signore di Pesaro) *quaeque civitatis vetusta conspeximus.* Quindi non sembra improbabile, che anche questo monumento sia stato veduto e copiato dallo stesso Ciriaco.

Dalle parti meridionali dell'Italia viene una sola delle iscrizioni rappresentate graficamente nel codice Marcanovano; ed è questa la base onoraria posta dai Beneventani al Consolare della Campania, Tanonio Marcellino (*CIL.* IX n. 1589; v. fig. 15). È noto, come una lezione erronea in questo testo abbia data occasione a Ciriaco ad arricchire la sua fraseologia di una parola inaudita. Invece delle parole:



Fig. 15. — Base onoraria di Tanonio Marcellino.

quibus longa populi taedia sedavit (v. 7-9) egli aveva copiato *tabedia sedavit;* e quindi nel suo codice Tarvisino f. 163 (Colucci, *Ant. Picene*, XV, pag. CXLIX), ove egli

racconta la sua visita ai bagni di Pisa nel 1442-43, egli si esprime così: *postquam me flumine sancto ablueram ab omni scabierum tabedie.* L'origine ciriacana per il testo e per il disegno quindi sembra fuori di dubbio.

In confronto con il gran numero di disegni ciriacani, sono pochi quelli desunti da altre fonti.

L'unico monumento B r e s c i a n o disegnato nel codice modenese, la stela sepolcrale di Metellia Prima (f. 141 v.; *CIL.* V n. 4653) forse viene da un corrispondente



Fig. 16. — Stela sepolcrale trovata a Brescia.

del Marcanova d'altronde sconosciuto: lo ripetiamo fig. 16, perchè la descrizione datane nel *Corpus* l. c. non è perfettamente esatta.

Un disegno oppure uno schizzo originale del Marcanova si potrebbe scorgere nel rilievo sacro a Giove Dolicheno conservato allora in Cesena (f. 94; *CIL.* XI n. 554), che non si trova nei codici di Ciriaco, mentre il Marcanova, come abbiamo veduto più sopra (pag. 2), deve essere stato spesso in quella città. Ripetiamo il disegno a fig. 17: esso si può confrontare con la copia nel codice già del Collegio Romano pubblicato dal Marini Arvali p. 539. Il disegno modenese è notevole per la ricca policromia: il fondo è in violetto chiaro; il bue in giallo con fascia rossiccia; il dio, vestito di giallo, ha le gambe coperte di maglia verdognola. L'aquila a sinistra, in alto, è grigia; il genio che gli sta dirimpetto, vestito di rosso con le ale gialle. Le lettere delle epigrafi sono tinte di rosso.



Fig. 17. — Rilievo votivo di Cesena.

Anche per i due disegni che accompagnano la serie delle iscrizioni di Padova, il Marcanova non aveva bisogno di ricorrere a Ciriaco. Il primo (f. 162) riproduce la nota dedica a Priapo trovata nel paese di Roncon presso Padova (*CIL.* V n. 2803). Vi è effigiato l'altare decorato nel lato destro con spighe ed altri frutti in rilievo, ed in cima una figura di Priapo, vestito sulla sola parte superiore del corpo, ma troppo naturalista per essere qui riprodotta. Sotto l'altare è scritto: *figura Priapi ex aere inaurato huic similis adinventa in fundamentis Capellae Sancti Petri de Urbe tempore papae Nicolai quinti, est apud Ioannem Marcanovam ar(tium) et me(dicinae) doct(orem) Pa(tavinum).* Il fatto che Marcanova possedeva un oggettino scavato in Roma circa il 1450, è notevole se lo confrontiamo con ciò che abbiamo esposto sopra p. 6 sg. sul tempo dei disegni di Roma antica. La congettura che il piccolo bronzo sia stato portato da Ciriaco stesso nell'alta Italia, non sembra troppo ardita.

L'altra iscrizione di Padova è moderna, cioè quella a f. 162 (v. fig. 18): *Paduae in palatio ubi ius redditur prope tribunal potestatis est pictus leo, ante cuius pedes prostrata supplex figura hominis et haec carmina:*

PARCERE PROSTRATIS SCIT NOBILIS IRA LEONIS
TV QVOQVE FAC SIMILE QVISQVIS REGNABIS IN VRBE.

Il medesimo distico (con la sola variante in fine: *quisquis regnabis in orbe*) si trovava a Roma, nella cappella di San Nicola presso il Laterano costruita da



Fig. 18. — Pittura medievale a Padova.



Fig. 19. — Pittura nel Palazzo del Senatore a Roma.

papa Callisto II (1119-1124). G. B. De Rossi (nel periodico *Gli Studi in Italia*, vol. IV, 2 (1881) p. 231 ff.; I. Chr. I, 2 p. 426 n. 60) ha pubblicato per la prima volta l'epigramma secondo l'apografo di Pietro Sabino (codice Marciano X, 195, f. 292) senza però far menzione dell'iscrizione padovana.

L'interesse per quel monumento da lui stesso veduto a Padova forse indusse il Marcanova ad inserire nella serie delle iscrizioni urbane la copia di una pittura simile esistente nel Palazzo del Senatore in Roma. Sul foglio 84 del codice di Modena si legge l'iscrizione *CIL.* VI, n. 3* *a* (v. fig. 19), contenuta in molte sillogi dei sec. XV e XVI. Essa, secondo gli autori antichi, esisteva *in ingressu secundae portae Capitolii... et fertur de more ostendi solitum cuilibet senatori in officium adscito.* L'unico disegno che finora si conosceva di questa pittura, quello del Senese Pier Giacomo Catani (Uffiz. 3282) fu da me pubblicato *(Bilder aus der Geschichte*

des Kapitols, Rom 1899 p. 15-30; v. anche Rodocanachi *Le Capitole* p. 21, fig. 3); esso differisce notevolmente dal nostro, e forse si deve ritenere più fedele.

Oltre a questo disegno, vi è una sola illustrazione nella lunga serie delle epigrafi urbane, e questa si riferisce alla sedicente profezia della Sibilla (*CIL.* VI, 1* *w*) spiegata dal Venerabile Beda. È questa una delle falsificazioni più ovvie nelle sillogi epigrafiche del Quattrocento: una copia con qualche variante, la più antica di tutte, si trova fra le pitture a fresco del sec. XIII che decoravano la basilica medievale di San Saba (v. *Notizie degli scavi,* 1902, p. 200 e seg.). Do nella fig. 20



Fig. 20. — Iscrizione apocrifa della Sibilla.

la riproduzione del disegno modenese per mostrare come rassomigli alla incisione in legno che illustra l'edizione delle *Notae Valerii Probi* pubblicata in Venezia nel 1525, *in aedibus Ioannis Tacuini Tridinensis.* Non mancano fra le iscrizioni urbane disegni di basi, tavolette ecc., ma sono troppo schematiche per tenerne conto.

Fra le numerose iscrizioni dalmate ve n'è una sola che potrebbe annoverarsi fra i monumenti disegnati, dico il sarcofago di P. Oppio, copiato dal solo Ciriaco a Pola (*CIL.* V n. 256). Ma qui finalmente mi piace di ricordare il gran disegno di un laberinto (fig. 21) che occupa tutta la pagina 192 del codice e che mi pare antico, sebbene la figura in mezzo rassomiglia piuttosto ad un Centauro che ad un Minotauro. Dei laberinti antichi e medievali ha trattato, con la consueta dottrina ed eleganza, la Contessa Ersilia Caetani-Lovatelli

(*Nuova Antologia* 1890, 16 agosto; Varia, 1905, p. 107-122); ma fra la lunga serie raccolta dall'illustre scrittrice non si trova uno perfettamente corrispondente. Il disegno, che non ha veruna indicazione di luogo, sta framezzo ad iscrizioni greche, derivate naturalmente tutte da copie Ciriacane (precede la traduzione



Fig. 21. — Laberinto.

latina dell'epigramma greco contenente la misura del monte Olimpo: Οὐλύμπου κορυφῆς ἔπι Πυθίου Ἀπόλλωνος, ecc.; l'originale è preso da Plutarco, vita di Emilio Paulo c. 15; cf. Muratori 491, 8; *CIL.* III n. 287*, 2). Il monumento originale forse sarà stato ritrovato in Grecia, e si potrebbe credere un musaico simile a quelli di Pompei con rappresentazioni del laberinto.

Il risultato al quale siamo giunti, che cioè Marcanova per i disegni di monumenti antichi dipenda quasi esclusivamente da Ciriaco, ben si accorda con ciò che gli epigrafisti hanno conchiuso dai testi stessi. *Marcanova inter compilatores Cyriacanorum ut antiquissimus fere ita praestantissimus est et ab omni fraude alienus*, dice il Mommsen (*CIL.* III p. XXIX): e si potrebbe dire, che egli è stato epigrafista per tanto quanto lo è stato il suo predecessore Ciriaco. Molto notevole è la relazione del Marcanova con le iscrizioni della città, nella quale egli ha vissuto e lavorato per quattro lustri, Bologna: tutti gli apografi di lapidi, che si trovano nel codice Marcanovano rimontano al medesimo autore come la piccola silloge del codice Rigazziano, cioè a Ciriaco; e nessuno di questi monumenti è disegnato nel codice modenese, forse perchè anche nell'archetipo ciriacano non vi erano illustrazioni.

Nè con questo la dipendenza del Marcanova dall'Anconitano è finita.

Il Mommsen infatti ha dimostrato (presso Keil, *Grammatici latini* IV p. 268 sg.) che la silloge delle note antiche, inserita nei codici di Marcanova, dipende da un codice ritrovata da Ciriaco nel suo viaggio in Etruria e Liguria 1442-3. E sarebbe pure da esaminarsi, se anche la descrizione di Roma, che si trova sui fogli 11-24 e generalmente, secondo il codice dal quale fu per la prima volta pubblicato viene appellato *Anonymus Magliabecchianus,* in realtà non sia opera di Ciriaco. Certamente la dottrina esposta nei capitoli *de palatiis* e *de portis* non sarebbe di lui indegna; e ben vi converrebbe anche il tempo della composizione, perchè la opinione comune che cioè l'Anonimo abbia scritto sotto Giovanni XXIII (1410-1415), non è punto certa: il libro potrebbe benissimo credersi compilato una diecina di anni più tardi [14]). Ma non è qui il luogo di esaminare diffusamente questa congettura: certamente il fatto, che siano di Ciriaco la maggior parte dei lavori riuniti nel volume modenese del Marcanova, mi sembra che tolga ogni dubbio che anche i disegni della Roma antica siano in relazione con l'opera dell'Anconitano.



Fig. 22. — Capitello nel palazzo Bolognini (ora Salina-Amorini) a Bologna.

IV.

Ritorniamo ora a quei disegni del codice modenese che ci danno la ricostruzione della Roma antica. Nell'annoverarli, ho seguito l'ordine del codice stesso, sebbene non vi si possa ravvisare una disposizione metodica: però, non sono riuscito a stabilire se nell'originale i disegni siano stati disposti in un altro ordine più ragionevole. Le poche note che ho aggiunte basteranno per schiarire quali siano gli oggetti dei singoli disegni, e di richiamare a qualche altro documento, il cui confronto potrebbe essere utile per la spiegazione.

Tav. I. Fol. 25.

La porta della città rappresentata qui non apparisce per nulla simile ad una delle porte di Roma: potrebbe appartenere a qualunque città fortificata del sec. XV, ma l'artista ha cercato di dare ad essa un carattere antico aggiungendovi l'iscri-

zione S. P. Q. R. Al primo torrione rotondo l'artista aveva dapprincipio sovrapposto un tetto conico: se ne riconoscono ancora i tratti del primo abbozzo, fatto con matita rossa.

Abbiamo notato sopra (p. 5) la differenza nell'esecuzione artistica che si trova fra questo disegno e tutti gli altri: si confronti p. es. la torre rettangolare che porta l'iscrizione S. P. Q. R. con l'altra simile presso il Ponte S. Angelo (tav. XIV), e pure gli archi di grandi massi disegnati qui con quelli a tav. VIII e XVII. La campana nell'angolo inferiore a sinistra, non ha alcun rapporto con la composizione del disegno stesso: essa serve soltanto da « custode » nel primo foglio del quinione quarto; vi risponde una simile sull'ultimo foglio (24 v.) del terzo. Simili « custodi » si trovano anche in tutto il codice laddove si congiungono due quaternioni o quinioni: così sui fogli 10 v. 11 è un ramoscello: f. 20 v. e 21 un nastro piegato in forma di croce; f. 34 v. 35 due spade (sulla lama della prima vi è il numero 5, sulla seconda 6); f. 44 v. 45 una mezza luna tinta di giallo ed azzurro; f. 54 v. 55 una rosetta; f. 64 v. 65 un anello; f. 74 v. 75 un fiore; f. 85 v. 86 una rosetta; f. 95 v. 96 un nodo di nastri; f. 105 v. 106 una tartaruga; f. 115 v. 116 tre anelli incrociati; e così via sino al foglio 165 v. 166, ove un foglio intrecciato di nastri segna la congiunzione dei fascicoli 18 e 19.

Tav. II. Fol. 26.

D'indole schiettamente romana è invece il secondo disegno: in mezzo si vede una collina coperta di cespugli ed arbuscelli e nell'interno della collina molti vasi interi o frammentati, tutti di elegante forma e decorazione. È il Monte Testaccio il quale, secondo l'antica tradizione popolare, si credeva composto con i frantumi dei vasi nei quali le provincie dell'Impero romano avrebbero mandato il loro tributo alla capitale. Si noti la somiglianza di quei vasi con il vaso disegnato sull'iscrizione di Milano (sopra p. 15). Una rappresentazione simile vedesi sulla pianta prospettica di Roma dipinta forse sotto Sisto IV ed ora conservata nel Museo di Francoforte (v. Bull. comunale 1892 Tav. II-IV), ove nell'interno del monte sono vasi simili ai nostri, e con rilievi d'oro.

Nel fondo del quadro si vedono le mura della città, assai semplici, come anche gli edifizj a destra ed a sinistra del monte. La colonna a destra, con il fusto a guisa di albero di palma, aveva originariamente un capitello composito, del quale però oggi rimane soltanto la parte inferiore foggiata a corona: poichè la parte superiore venne ritagliata quando il disegno fu rilegato nel volume.



Fig. 23. — Facciata del Palazzo dei Drappieri a Bologna (parte).

TAV. III. Fol. 27.

Il Palazzo di Cesare — oppure dei Cesari — è rappresentato in modo che sarebbe difficile di metterlo in relazione con qualche avanzo esistente sia nel Monte Palatino, sia altrove in Roma. Esso invece rassomiglia a palazzi del Quattrocento nell'alta Italia, ed in ispecie a facciate esistenti a Bologna: tra le quali basta menzionare quella bellissima del Palazzo dell'arte dei Drappieri (*Universitatis Interpolatorum*) in Via Mazzini. I capitelli delle colonne invece delle volute di acanto hanno le corna di Ammone: capitelli di questa foggia non mancano fra quelli antichi (si veda p. es. uno esistito nella cappella di Santa Maria de Febribus presso San Pietro: Egger Codex Escurialensis p. 85, fol. 22 n. 3), ma la stessa decorazione si trova anche in capitelli del Quattrocento in Bologna, dei quali riproduciamo a fig. 22 uno dei più caratteristici.

TAV. IV. Fol. 28.

In questa rappresentazione del Campidoglio l'artista ha tenuto conto del fatto, che al tempo suo sulla sommità occidentale del Monte Capitolino si trovava il luogo per le esecuzioni capitali, il *locus iustitiae qui dicitur lo piano*, situato proprio sulle rovine del tempio di Giove Ottimo

Massimo (v. Lanciani Bull. della Commissione Arch. Comunale 1901 p. 245 sg.). L'esecuzione capitale rappresentata viene eseguita con la mannaia, quella specie di ghigliottina ch'era in uso a Roma verso la fine del medio evo e sino al secolo XVII (v. Ademollo Archivio della Società romana di storia patria V, 1882, p. 343 sg.).

L'architettura delle case che circondano la piazza non dà luogo ad osservazioni speciali; la figura che sta in cima ad una colonna in fondo della piazza, e che rappresenta un uomo nudo con elmo seduto sopra un globo (Marte?) potrebbe essere imitata da una moneta oppure da un pietra incisa antica.

Tav. V. Fol. 29.

Questo disegno si può considerare come la più antica ricostruzione del Foro Romano. Sembra che l'autore si sia ricordato della antica etimologia del nome data da Varrone, che cioè il Foro era il luogo « dove si portavano le merci da vendere » (*quae venderentur vellent quo ferrent, Forum appellarunt*). Vediamo quindi rappresentati i paggi ed i signori che vanno a far la spesa sul mercato, le contadine che portano le galline e le frutta — tutta la scena dà l'impressione di essere presa dal vivo in qualche città italiana del Quattrocento. — Nel fondo si erge una fabbrica rotonda, che si dovrà credere un tempio: sopra la porta vedesi un genio con un corno dell'abbondanza, affatto somigliante a quello raffigurato sul foglio 41 v. (tav. XVI). A destra del tempio è la base con iscrizione, della quale abbiamo ragionato sopra p. 6; a sinistra, dietro una fabbrica con una statua sul frontone, si erge una colonna coclide, somigliante per il disegno a quelle delle Terme Diocleziane a foglio 37 (tav. XII).

Tav. VI. Fol. 30 v.

La colonna storiata che forma il centro di questo disegno, non trova riscontri fra i monumenti antichi di Roma: essa rassomiglia piuttosto a quei candelabri colossali per il cero pasquale, che si vedevano e si vedono ancora nelle basiliche medievali della città. Ma alle storie del vecchio e nuovo testamento che sogliono decorare questi candelabri, sono sostituiti in parte scene di combattimento, che rassomigliano a quelle disegnate sull'*archus triumphalis* (f. 35 tav. X), in parte figure isolate poste in nicchia. Queste figure – donne ignude nella striscia inferiore, uomini armati nella zona di mezzo, persone vestite e con attributi nella zona superiore — secondo l'intenzione dell'artista senza dubbio significano divinità antiche; ma troppo incerti sono gli attributi per tentarne una spiegazione.

L'arco che sta dietro la colonna non è desunto da un monumento dell'antica Roma: esso con le colonne accoppiate a destra ed a sinistra, e con i due medaglioni posti fra l'archivolto ed il cornicione rassomiglia piuttosto ad una porta monumentale del Rinascimento.

TAV. VII. Fol. 31 v.

La statua di Marco Aurelio al tempo dei nostri disegni aveva il suo posto, come tutti sanno, presso il Palazzo Lateranense, fra il Battistero ed il lato occidentale del Palazzo. Il disegno raffigura la statua con tanta fedeltà, che non può esservi dubbio che riproduca uno schizzo preso sul luogo: il tipo e la mossa del cavallo, il gesto e l'attitudine dell'imperatore corrispondono abbastanza al vero, senonchè la mano destra dovrebbe essere alzata, e la sinistra tenere la briglia. Se poi gli accessorj della decorazione rendono simile la figura ad un cavaliere del Quattrocento, ciò si riscontra in quasi tutti i disegni di quel tempo che riproducono il mondo antico.



Fig. 24. — La statua di Marco Aurelio presso il Palazzo Laterano. (Disegno di M. Heemskerck).

Di speciale interesse è la rappresentazione della base sulla quale riposa la statua. Tutti gli altri disegni del Quattrocento — le pitture e sculture medievali nelle chiese di Francia, delle quali hanno ragionato l'Arbellot (*Mémoire sur les statues équestres de Constantin placées dans les églises de l'Ouest de la France,* Limoges et Paris 1885), l'Espérandieu (*Notice sur le baptistère Saint-Jean de Poitiers,*

Poitiers 1890) ed il De Rossi (Bull. comun. 1886 p. 351, 1890 p. 292) sono troppo arbitrarie per tenerne conto — a cominciare da quello del Codice Escurialense fol. 31 v., rappresentano già il piedestallo di stile classico, che fu aggiunto alla statua in occasione del ristauro sotto Sisto IV nel 1474 (v. Michaelis presso Egger Cod. Escurial., p. 96). Qui invece il cavallo sta sopra un gran lastrone sorretto da due leoni giacenti, quali spesso si vedono accanto alle porte delle basiliche medievali. Nel disegno dello Heemskerck (cr. 1536, v. fig. 24) si vedono dinanzi al basamento di Sisto IV due leoni posti sopra pilastrini bassi: non mi pare dubbio che questi siano gli stessi che avevano sorretto la statua del medio evo, ed erano divenuti inutili dopo la costruzione del nuovo basamento. Dopo che la statua di Marco Aurelio fu trasportata sulla piazza Capitolina (1538), i due leoni furono collocati dinanzi la porta settentrionale della basilica (Aldrovandi Statue di Roma p. 313 ed. 1558), ed ivi rimasero fino al tempo di Sisto V (Rasponi *de basilica Lateranense,* R. 1657, p. 70; Ciampini *de sacris aedificis* p. 17; cf. Rohault de Fleury *le Latran* tav. XV).

Gli edifizj in fondo del disegno non hanno nessuna somiglianza col palazzo medievale Laterano: invece a questa località appartengono i due grandi frammenti di bronzo, che stanno sopra il muro a destra. Sono una mano con un globo, detto nel medio evo « la palla di Sansone », ed una testa colossale d'imperatore, forse di Domiziano, ma allora creduta di Commodo oppure di Nerone. Ambedue furono trasferiti nel 1471, per dono di papa Sisto IV, al Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, ove tuttora si trovano (v. Stevenson Ann. dell'Ist. 1877 p. 380 sg.; Michaelis *Röm. Mitt.* 1891 p. 14).

Tav. VIII. Fol. 32 v.

L'artista qui ha voluto rappresentare una strada nobile di Roma antica, forse sul Palatino, perchè i due palazzi a destra ed a sinistra portano i nomi di Cicerone e di « Crasius », cioè Crasso; i quali ambedue, come è ben noto, abitavano sul Monte Palatino. Però il disegno è fantastico, nè ha alcuna relazione con gli avanzi dei Palazzi imperiali. La colonna che sta in mezzo della piazza ed ha in cima un globo sormontato da una figura virile seduta, potrebbe sembrare una variazione dell'obelisco Vaticano (v. foglio 36, tav. XI). L'arco a tutto sesto, con in cima un'aquila, come si vede sopra l'edifizio a destra, è molto simile a quelli designati sui f. 25 e 42 v. (tav. I e XVII) ed ha anche qui l'aspetto di un'aggiunta posteriore. È curioso finalmente il secondo edifizio a destra, composto da due file di colonne e coperto da una cupola, a guisa dei tabernacoli sopra gli altari che si vedono nelle basiliche medievali.

TAV. IX. Fol. 33 v.

Il presente disegno ricorda le piante prospettiche di Roma del Quattrocento: in ispecie si potrebbe paragonare quella ripetuta in più copie durante il secolo XV, il cui originale fu attribuito dallo Strzygowski a Cimabue. Uno dei migliori esemplari di questa vi viene rappresentato dall'affresco di Taddeo di Bartolo, dipinto nel Palazzo Comunale di Siena circa il 1410. Ne riproduciamo qui la parte infe-



Fig. 25. — Parte della Pianta di Roma di Taddeo di Bartolo.

riore, che rappresenta il Ponte Molle ed il Borgo Vaticano. Il pittore bolognese potrebbe aver preso l'idea del suo disegno da una pianta di questo genere: si notino come somiglianti p. es. il ponte fortificato con torri (Ponte Molle) e l'edificio con porticato a tre archi, che comparisce sopra il muro merlato (portico di San Pietro). Ma egli se ne sarebbe servito soltanto modificando notevolmente i particolari, per farne una rappresentazione schematica della campagna circondante la città eterna.

TAV. X. Fol. 35.

L'*Archus Triumphalis* qui rappresentato ricorda nella sua pianta l'arco di Tito; invece il rilievo sull'attico sembra una reminiscenza, ma molto liberamente trattata, dei grandi rilievi dell'arco di Costantino, che rappresentano combattimenti fra Romani e Daci. Che questi rilievi fossero studiati dagli artisti del 400 ce lo attestano numerosi disegni; ne riproduciamo qui uno, quello di Giuliano



Fig. 26. — Rilievi dell'Arco di Costantino. Disegno di Giuliano da Sangallo.

da Sangallo (cod. Barberin., fol. 19v.) il quale mostra quanta libertà gli artisti del rinascimento si siano presi nella riproduzione di originali antichi.

Il corteo trionfale non mostra veruna somiglianza con la rappresentazione che per noi è la più famigliare, cioè quella sull'arco di Tito. Questo strano fatto forse ci viene spiegato da ciò che nella metà del 400 i rilievi nell'interno dell'arco erano nascosti da fabbriche, e furono nuovamente scoperte soltanto sotto Sisto IV (vedi Hülsen-Jordan. *Topographie*, I, 3, pag. 17 e *Röm. Mitt.*, 1902, pag. 97). Il trionfatore è rappresentato seduto sul carro, come anche nel Trionfo di Cesare del Mantegna.

L'edifizio tondo a sinistra dell'arco potrebbe credersi una restituzione arbitraria del tempio rotondo presso il Ponte Rotto (così detto Tempio di Vesta); gli rassomiglia un altro edifizio circolare, ma assai più fantastico, sul foglio 32 v. (vedi sopra p. 29).





Fig. 27. — L'Obelisco Vaticano. Disegno di Giuliano da Sangallo.

TAV. XI. Fol. 36.

L'obelisco vaticano è rappresentato senza dubbio da uno schizzo preso sul luogo; sono indicati anche i quattro grandi astragali di bronzo, sui quali riposa l'enorme monolito, oggi nascosti dietro la decorazione in bronzo appostavi dal Fontana (vedi Fontana, *Della transportazione dell'obelisco vaticano*, 1590, pag. 14 e seg.; C. Maes nel giornale *Il Cracas*, n. 237, 1892, pag. 62 e seg.). Questi astragali si vedono su molti disegni ed incisioni che rappresentano l'obelisco prima della traslazione, per esempio in un foglio del *Speculum Romanae Magnificentiae*, e nel disegno di Giuliano da Sangallo (cod. Barberin., fol. 70) riprodotto in parte qui appresso. È degna di essere notata una curiosa coincidenza: nel disegno del Sangallo la palla in cima all'obelisco, che secondo la tradizione popolare del medio evo si credeva contenesse le ceneri di Giulio Cesare, vedesi sormontata da un'aquila con le ali spiegate; un'aquila affatto simile appare anche sul disegno nostro, ma posta sopra la porta del primo edifizio a destra.

A sinistra si vede un edifizio basilicale, che si direbbe una rappresentazione della vecchia facciata di San Pietro, con la croce in cima, se non fossero in luogo delle porte tre apsidi; evidentemente si tratta di un malinteso del disegnatore. Sopra il tetto sorge un edifizio di forma rotonda, che dall'angelo posto in cima si riconosce per la Mole Adriana (v. p. 34): esso pure per un errore del disegnatore sembra quasi una cupola posta sulla basilica stessa.

TAV. XII. Fol. 37.

L'iscrizione THERMA DIOCLECIANI sul lato dell'edifizio disegnato su questo foglio manifesta l'intenzione dell'artista di dare una ricostruzione di quelle celeberrime terme. Senza di essa difficilmente oseremo di affermare altro se non che vi fosse rappresentato (tanto è l'ingenuità del disegno) un bagno antico qualunque. Per caratterizzarlo servono due pozzi a destra ed a sinistra dell'ingresso, dai quali si attinge l'acqua mediante due secchi: ed inoltre una figura d'un giovane quasi ignudo che esce dalla porta centrale. Con gli avanzi delle terme vere il disegno non ha nessuna relazione: esso, come abbiamo osservato più sopra (pag. 6) è semplicemente l'ingrandimento di un'antica urna cineraria con colonnine a tortiglioni e tetto ornato.

Si notino le basi delle colonne formate a guisa di capitelli rovesciati, come pure sono degne di attenzione le finestre con vetrine circolari, quali difficilmente si potevano immaginare al mezzogiorno dell'Appennino.

TAV. XIII. Fol. 38.

Il tempio dinanzi al quale accade la scena di sacrifizio rappresentata in questo disegno nulla ha di comune con i veri tempî romani: il piano inferiore quadrato ricorda quello della Mole Adriana (vedi tav. XIV), il tamburo superiore è simile a molti altri della nostra serie. Anche i due altari a destra ed a sinistra del tempio non hanno forme antiche, e le figure dei sacrificanti invece di essere prese da qualche rappresentazione romana, per la vivacità delle mosse sembrano appartenenti ad una scena del Quattrocento, presa dal vero.

TAV. XIV. Fol. 39.

Anche questo disegno, la cui importanza per la cronologia dell'intera serie fu rilevata sopra pag. 6, è fatto con l'aiuto d'uno schizzo preso sul luogo. Il ponte Sant'Angelo è rappresentato con le sue cinque arcate antiche e con le torri medievali che chiudevano il passaggio dalla parte del Campo Marzio e da quella del Borgo. Il Mausoleo ha il suo basamento antico rivestito di grandi bugne, con pilastri corinzi agli angoli e col fregio decorato a ghirlande. Però queste ghirlande non sono appese a bucrani, come lo mostrano i disegni più esatti degli architetti del secolo XVI, ma invece da testine di putti. Questa variazione si trova anche in altri disegni della nostra serie (vedi f. 30 v. tav. VI; f. 32 v. tav. VIII; f. 36 tav. XI; f. 37 tav. XII; f. 42 v. tav. XVII); nè mi pare privo d'interesse il fatto, che la vediamo anche in un altro disegno rappresentante il basamento di Castel Sant'Angelo e che viene per la prima volta riprodotto nella

fig. 28, cioè quello contenuto nel Trattato di Antonio Filarete (cod. Magliabecch. XVII, 130 fol. 64), ove però non è dato come copia dall'antico, ma come esempio di uno zoccolo per il duomo della città ideale di « Sforzinda » (vedi W. von Oettingen, *Antonio Filaretes Tractat über die Baukunst*, pag. 283 e 294). Ma non si sospetti perciò che lo stesso Filarete sia l'autore dei nostri disegni: la ricostruzione della Mole Adriana da lui ideata, quale la vediamo effigiata sulle porte di bronzo di San Pietro (Borgatti, *Castel Sant'Angelo*, tav. I, 1) differisce essenzialmente dalla nostra.

Fig. 28. — Basamento della Mole Adriana. Disegno di Ant. Filarete.

La parte superiore del castello qui è rappresentata con due torrioni rotondi, l'uno sopra l'altro, mentre in realtà le costruzioni medievali che sovrastano al corpo cilindrico del mausoleo hanno forma quadrata. Sul bel mezzo della torre inferiore si vede, come già abbiamo detto, un grande stemma di papa Nicola V. Può essere che un tale stemma del papa, che aveva eseguito lavori considerevoli al castello, vi abbia esistito (vedi Borgatti, pag. 81 e seg.); che esso sia scomparso nelle molte vicende che il castello ha sofferto nei secoli seguenti, non può far maraviglia.

Di speciale importanza è la figura dell'angelo con la spada nella destra, raffigurato in cima del Castello: esso comparisce anche sul disegno dell'obelisco Vaticano (fol. 36). Mentre nel secolo XIV e nel principio del XV la sommità del castello era priva d'un ornamento statuario, sotto Nicola V vi fu posto di nuovo un angelo. Secondo una nota pubblicata dal Müntz (*Les arts à la cour des papes*, I, pag. 153) ad un maestro Giacomo d'Aquila furono pagati 74 ducati « per l'ale e penne e spada e traverse e chatene e spranghe e perni tutti di rame fatti per bisognio de l'agniolo nuovo messo in chastello ». Poichè la nota porta la data del 25 gennaio 1453, l'erezione della statua deve rimontare almeno all'anno precedente. Su questa figura, che durò fino al pontificato di Alessandro VI, si veda Borgatti, pag. 82-98 sg.; Geffroy, *Mélanges G. B. de Rossi*, pag. 373 e seg.; Cerasoli, *Studi e documenti di storia e di diritto*, 1892, pag. 299-303.

Gli altri edifizi che stanno vicino al ponte ed al castello sono puramente fantastici; sarebbe ardito di voler riconoscere nella torre assai alta e snella a sinistra del disegno una rappresentazione dell'enimmatico *Terebintum Neronis*, che le *Mirabilia* menzionano in queste vicinanze.

TAV. XV. Fol. 40 v.

Per la rappresentazione di un *Vivarium* o serraglio per le fiere, l'artista poteva difficilmente trovare un modello tra gli avanzi di Roma antica; esso, per ciò, adottando il medesimo metodo come per la ricostruzione delle Terme, ha ingrandito semplicemente le forme di un'urna cineraria con i suoi ornati. Sebbene non mi sia possibile d'indicare con esattezza quale monumento gli abbia servito da modello, è facile provare che i singoli elementi della decorazione, il ritratto dentro una corona, gli Eroti suonanti strumenti musicali, ecc., si trovano in molti esemplari raccolti tanto nei vecchi libri del Boissard e del Clarac, quanto in quello più recente e critico dell'Altmann (*Die römischen Grabaltäre*, Berlin, 1905). I merli che coronano la sommità dell'edifizio rassomigliano a forme che spesso si notano nell'architettura di Venezia e della terraferma veneta.

TAV. XVI. Fol. 41 v.

La via fiancheggiata da sepolcri che si vede su questo disegno forma una strana mescolanza di particolari realmente antichi, di forme medievali e del Rinascimento e di elementi puramente fantastici. La prima tomba a sinistra, la cui iscrizione probabilmente è da intendersi PITAGORAE PROFETAE ROMAE SEPULCRUM, forse deriva da qualche cinerario romano (si confronti per gli elementi della decorazione il disegno precedente); il fregio del « sepolcro di Marco Antonio », che gli sta dirimpetto, fa ricordare i fregi con figure di Eroti tanto frequenti nella plastica romana; nel rilievo della tomba che sta sopra a questa e che nel fastigio porta la strana figura di una chiocciola, appariscono motivi di sarcofaghi romani. Invece i due monumenti posti nel centro del disegno, due sarcofaghi sorretti da basse arcate, rassomigliano agli avelli dei secoli XIV e XV, dei quali in molte città dell'Alta Italia, ed in ispecie in Bologna e in Padova si vedono esempi notevoli. Finalmente il monumento che si erge sopra tutti gli altri ed è insignito col nome di ROMOLVS RE(*x*), sembra un'altra variazione dell'obelisco vaticano, col quale ha comune la palla colossale in cima (vedi sopra, pag. 32).

TAV. XVII. Fol. 42 v.

L'iscrizione TARPEA sul muro del torrione che occupa la parte sinistra di questo disegno, manifesta l'intenzione dell'artista di rappresentare un'altra parte del Campidoglio, al quale esso già aveva dedicato un altro foglio (n. 28, tav. IV). Ricordandosi del fatto che il monte capitolino conteneva anche il tempio di Giunone Moneta con la zecca, l'autore ha raffigurato un castello forte con muri merlati, adatto a contenere i tesori che il mondo antico mandava come tributo alla capitale dell'impero. Due paggi che passano sopra il ponte levatoio portano sulle spalle grandi vasi, simili a quelli nell'imagine del monte Testaccio e che debbono credersi ripieni d'oro e di pietre preziose. Vasi simili compariscono anche sul fregio con putti, col quale l'artista ha decorato la parte superiore del torrione per dargli un aspetto più classico. Dietro il torrione si vede un arco isolato, composto di grandi massi cuneati, e nel disegno molto diverso dal resto del foglio, come osservammo sul foglio 25 (sopra pag. 25). L'edifizio curioso sormontato da una cupola che sta sotto quell'arco, si direbbe una copia malintesa di una colonna monumentale, forse la Traiana. È difficile poi il dire se l'artista nell'acqua che corre a piè della «Tarpea» abbia voluto raffigurare il Tevere, oppure un fossato artificiale.

TAV. XVIII. Fol. 43 v.

In quest'ultimo disegno l'artista ha rappresentato un edifizio destinato a giostre o tornei; ma invece d'ispirarsi al Colosseo, egli disegna una fabbrica molto fantastica, la cui decorazione nella parte superiore ricorda il mausoleo di Cecilia Metella sulla Via Appia. Si noti sopratutto il fregio con bucrani che soltanto qui sono rappresentati un poco più correttamente, mentre nella maggior parte degli altri esempi (vedi sopra, pag. 33) i teschi che reggono le ghirlande sono trasformati in teste di putti. Può essere che l'autore abbia scelto come modello quel mausoleo, perchè vicino ad esso si trova il circo di Massenzio, il meglio conservato di tutti a Roma e la cui destinazione era conosciuta anche nel Quattrocento.



Fig. 29. — La « Vera Antiqui Capitolii effigies » di Antonio Salamanca.

V.

La serie dei disegni modenesi offre un rarissimo esempio di un artista del Quattrocento che cercò di ricostruire graficamente gli antichi monumenti di Roma. Nè nei tempi anteriori, nè in quelli posteriori fino alla metà del Cinquecento troviamo un lavoro che con questo si possa paragonare per ricchezza e varietà dei soggetti.

Per assegnare il posto che gli spetta nella storia dell'arte del Quattrocento, bisognerebbe raccogliere ed esaminare tutti i disegni, sfondi di pitture, ecc. dell'epoca, con rappresentazioni della città di Roma. Però tale ricerca si può dire appena iniziata, nè si può fare in questi fogli, ove io mi debbo limitare a pochi cenni generali.

Gli artisti del Trecento, gli scolari di Cimabue e di Giotto, quando avevano da rappresentare edifizi romani o grechi, li raffiguravano ingenuamente in quello stile architettonico che avevano dinanzi gli occhi, cioè nel gotico. Ne abbondano gli esempi, fra i quali mi piace di citare uno pubblicato or ora dal dott. Lionello Venturi (nel periodico *Ausonia*, anno I, 1906, tav. IV: cfr. pag. 93 e seg.); è un

quadro dipinto da Paolo Veneziano nel 1358 ed ora conservato nel Museo di Stoccarda, sul quale è raccontata la leggenda dell'Imperatore Augusto e della Sibilla Tiburtina. Fra le scene dipintevi c'è anche il miracolo del *Templum Pacis*, che nella notte di Natale, secondo la leggenda, si sarebbe sfasciato e sprofondato. Al pittore non può aver mancato una nozione generale (forse presa da una pianta prospettica di Roma?) della Basilica di Costantino; egli la disegna con tre grandi arcate, e fa apparire dietro il *Templum* una torre alta, simile alla torre dei Conti. Ma i particolari ch'egli ha aggiunto, le finestre della cupola, le piccole gallerie che corrono intorno al tetto, sono di forme schiettamente gotiche, come è pure gotica la loggia del palazzo imperiale, che sul quadro sta dirimpetto al *Templum Pacis*.

Questo ingenuo modo di fare viene cambiato nel principio del Quattrocento. Brunellesco e Donatello nei primi decenni, Leone Battista Alberti ed Antonio Filarete un poco più tardi studiano con zelo ed entusiasmo gli edifizi di Roma antica. Essi però, come è naturale, cominciano con lo studio delle parti conservate: per una ricostruzione sintetica mancano ancora molti punti di vista generali. Ne danno una prova caratteristica le ricostruzioni dei templi antichi, quali non di rado appariscono sui quadri della prima metà del Quattrocento. Mentre per noi moderni è una cosa certa e conosciuta anche dai principianti che il tempio antico in genere era di pianta rettangolare, con in mezzo la cella e con portici attorno, nel Quattrocento si avevano su ciò opinioni ben diverse. La forma centrale, rappresentata a Roma da quella maraviglia dell'arte ch'è il Panteon, venne allora considerata come la più perfetta e la più adatta per un edifizio destinato al culto. Leon Battista Alberti (*Architettura*, lib. VII, cap. IV, trad. da Cosimo Bartoli) espone la teoria che « la Natura si diletta delle cose tonde, conciosiachè le cose che si conducono, si generano o si fanno, mediante la natura, sono tonde... veggiamo ancora che la natura si diletta delle cose che hanno sei facce, perchè le pecchie e i calabroni non hanno imparato a fare quelle loro stanzette mai d'altro che di sei facce », e quindi egli costruisce i suoi « templi » con preferenza a piante circolari o poligonali. Il libro degli schizzi della Biblioteca Ambrosiana, che generalmente, ma senza ragione sufficiente si attribuisce a Bartolomeo Suardi (Bramantino), offre un esempio caratteristico di queste teorie applicate. L'autore in esso ha raccolto quanto poteva di edifizi centrali, circolari, poligonali o quadrati a Roma e nei dintorni: essi, per lui, sono tutti quanti « templi ».

Anche l'autore dei disegni marcanovani sta perfettamente sotto l'influenza di questa teoria: ne fanno fede non soltanto il disegno col *Sacrificium* (f. 38 tav. XIII), ma anche i fogli relativi al Campidoglio, al Foro, ecc. E questo ben si accorda col fatto che lo stesso Ciriaco d'Ancona, il quale aveva veduto il Partenone e numerosi templi greci, attribuisce il nome di « tempio » all'ottagono della Torre dei Venti in Atene; il suo disegno conservato nel codice già Barberiniano di Giuliano da Sangallo (f. 29), che ripetiamo a fig. 30, porta la leggenda: *Templum*

Eoli in medio civitatis (*Athenarum*) *habens VIII facies* ». L'analogia di questo disegno ciriacano con i templi sui fogli sopra citati del codice Modenese è manifesta.



Fig. 30. — La Torre dei Venti in Atene.
Disegno di Ciriaco d'Ancona.

Osservazioni simili come per i templi si potrebbero fare anche per le altre categorie di edifizi antichi che appariscono sopra quadri e disegni della prima metà del Quattrocento; gli artisti di quell'epoca quando hanno a rappresentare città antiche, si affaticano per dare alle loro creazioni un aspetto diverso del moderno; ma gli elementi ch'essi usano per questo scopo, sono in gran parte affatto fantastici. Basta citare l'importante serie di vedute di città antiche contenute nel codice di Maso Finiguerra (ed. Sidney Colvin, London, 1898); disgraziatamente la cronaca illustrata dall'artista appena arriva ai tempi romani, e quindi nel codice non abbiamo una ricostruzione grafica della città eterna, che forse avrebbe dato luogo a paralleli interessanti con la nostra serie.

Un gran passo innanzi lo vediamo fatto verso il 1440, come fanno testimonianza speciale le opere di Andrea Mantegna. Già nelle sue prime pitture, per esempio nel trittico di San Zenone in Verona e negli affreschi della cappella degli Eremitani in Padova, gli edifizi antichi sono rappresentati con una maestria e nel

medesimo tempo con una fedeltà fin allora non mai vedute. Il Kristeller, il quale, nella sua bella monografia sul Mantegna, ha rifiutata la leggenda della grande influenza finora attribuita al Padovano Squarcione, ha con ragione messo innanzi un altro nome, uno dei più grandi del Rinascimento, come il maestro al quale il Mantegna ero debitore di questi progressi nella conoscenza dell'arte classica, il fiorentino Donatello. Sono fiorentini anche gli artisti che, nella seconda metà del Quattrocento, continuano gli studi sulle rovine della città eterna. Nel 1465 Giuliano da Sangallo, appena quindicenne, cominciò in Roma il suo grande libro dei disegni, tanto ricco di studi di particolari, quanto di ricostruzioni di edifizi interi; Domenico Ghirlandaio, come racconta il Vasari, « ritraendo anticaglie di Roma, era sì giusto nel disegno che le faceva a occhio, senza regolo o seste e misure: e misurandole dappoi fatte che l'aveva, erano giustissime, come se egli l'avesse misurate »; Simone del Pollajuolo, ritornando da Roma, fu per i suoi colleghi la « Cronaca » vivente delle meraviglie della città, e da ciò trasse il suo soprannome (Vasari, IV, pag. 442, ed. Lemonnier). Oltre ai fiorentini, il Sanese Francesco di Giorgio Martini dedicò lunghi ed accurati studi agli edifizi antichi di Roma e di altre città d'Italia: tanto di lui quanto del Cronaca abbiamo ancora interessanti disegni di templi, palazzi ed altri monumenti nella raccolta degli Uffizi. Ma di singolare importanza è quel libro di schizzi, conosciuto sotto il nome del Codice Escurialense, il quale, come recentemente ha dimostrato il dottor Egger nella sua bella pubblicazione (Vienna 1906), è opera di uno scolaro del Ghirlandaio. È da rimpiangersi che dei grandi cicli di affreschi storici della seconda metà del Quattrocento relativamente pochi siano a noi pervenuti: altrimenti non mancherebbero imagini di Roma antica di grande interesse come lo è, per esempio, l'affresco di Benozzo Gozzoli in S. Gimignano.

Nel principio del secolo XV, Raffaello, come è ben noto, concepì l'idea di una ricostruzione grafica completa dell'antica Roma; la morte lo impedì di eseguire il suo progetto, e Fabio Calvo, che tentò di eseguirlo, riuscì sì poco nell'intento, che la sua opera (1532) non fu riconosciuta come quella ideata dal sommo Urbinate [14]). Trent'anni dopo venne alla luce la prima ricostruzione grafica dell'antica Roma nel senso moderno: la *Effigies Antiquae Urbis* di Pirro Ligorio (1561); opera diligente e geniale, i cui meriti disgraziatamente vengono assai diminuiti dalle troppe fantasie ed anche imposture, con le quali l'autore ha macchiato il suo nome. Però non si deve negare ch'egli è stato il primo che per tale lavoro ha portato non soltanto un lungo e diligente studio delle rovine, ma anche conoscenze non dispregevoli delle iscrizioni, dei rilievi e delle monete antiche, insomma di tutti gli elementi che anche modernamente servono per lo studio della topografia ed architettura romana.

Con questo però ci siamo allontanati già troppo dai disegni modenesi. Essi, come ognuno vede, appartengono ai primordî di questa lunga serie. L'influenza

che hanno avuto sugli artisti del periodo seguente è rimasta abbastanza limitata. Ma questo in gran parte dipende dal fatto che il codice del Marcanova appena terminato trovò posto nella biblioteca di un convento, nella quale, appunto per la sua preziosità, rimase accessibile a pochi studiosi. Nondimeno, ricostruzioni ideali dell'antica Roma nello stile dei disegni marcanovani si trovano anche nei tempi seguenti, fino alla metà del Cinquecento. Ne ho ripetuto una delle più curiose a fig. 29, la *Vera antiqui Capitolii descriptio*, pubblicata da Antonio Salamanca circa ottant'anni dopo la morte del Marcanova. La composizione intera rassomiglia ancora molto allo schema dei disegni modenesi: si veda per esempio, oltre alla ricostruzione del Campidoglio stesso (tav. IV) la tav. VIII rappresentante i palazzi di Cicerone e di Crasso. Ma, per i particolari, la conoscenza dell'architettura antica si mostra assai progredita: invece degli ovoli e dentelli, che il disegnatore bolognese adopra dappertutto con profusione e senza critica, sul foglio del Salamanca le membrature dell'ordine dorico e corinzio già sono usate con più intendimento. La rassomiglianza poi che tutto il disegno ha con una decorazione teatrale, fa spontaneamente nascere la domanda, quale influenza sopra simili ricostruzioni ideali abbiano esercitato le decorazioni sceniche, tanto frequenti nei giorni del Rinascimento, e per le quali anche sommi artisti, come un Peruzzi ed i Sangallo, non disdegnarono a lavorare.

Ma con tutte queste questioni entriamo in un campo ancora troppo poco esplorato, e lontano dai miei studi speciali. Chi esaminerà una volta a fondo il problema con quali norme gli artisti del Quattrocento abbiano disegnati e restaurati monumenti antichi, forse arriverà al risultato che i più grandi artisti sono i meno fedeli nel ricostruire, perchè essi, aggiungendo agli avanzi antichi quanto sapevano di più bello e più perfetto, finivano con l'alterare notevolmente il carattere dei monumenti stessi. Ma in queste ricerche i disegni del codice marcanovano, pure provenienti da un artista di second'ordine, occuperanno sempre un posto importante per la loro antichità e per la ricchezza della serie.

NOTE

[1]) p. 2. SERTORIO ORSATO, *Monumenta Patavina* (1653), Lib. I, sect. IX, pag. 297, annoverando le epigrafi patavine perdute a suo tempo e ripetute da copie anteriori, dice: *Nonnullas quas heic collegimus inscriptiones Scardeonius accepit a Ioanne Marchanova, ante ducentos annos philosopho medico ac poeta illustri, qui eiusmodi antiquitatum studiosissimus, opus de monumentis nostris propitia Minerva concinnatum, una cum suorum librorum eleganti supellectile Canonicis Regularibus Lateranensibus Patavii S. Ioannis in Viridario legavit: quod paucis abhinc annis ibidem videbatur, sed clanculum postea sublatum evanuit.* — LAUR. PIGNORIA, *Symbolae Epistolicae* (Patavii, 1628), n. 3, pag. 17, scrive così: *Vidimus autem* (*librum*) *tu* (la lettera è diretta ad un certo Emundus Brutzius a me sconosciuto) *et ego non semel apud cl. v. Io. Vincentium Pinellium, qui commodato acceperat a canonicis Regularibus S. Ioannis in Viridario, quibus Marcanova illum olim cum reliqua Bibliotheca legaverat.*

[2]) p. 2. BERN. SCARDEONIUS, *De antiquitate Urbis Patavii*, Basileae, 1540, fol. Lib. II, class. X, pag. 239: *Ioannes Marchanova philosophus et medicus ac poeta illustris: qui prout erat admodum studiosus antiquitatis, opus de antiquitatibus perquam studiose collegit, quod in bibliotheca Canonicorum regularium sancti Ioannis in Viridario legitur: ubi tota fere eius librorum supellex, et expressa oris effigies, in pariete depicta conspicitur. In fronte autem huius voluminis haec praeclara carmina... leguntur* (seguono i tre distici ripetuti più sotto, nota 9) ... *Is summus omnis antiquitatis perscrutator est habitus, et in scribendo tam soluta oratione quam carmine facundissimus. Quae autem nunc de antiquitatibus vulgata atque impressa sub alterius nomine habentur, ex eius fere observationibus decepta sunt. Scripsit et* (*ut ipsemet sibi testis est*) *de dignitatibus Romanorum et de triumpho et rebus militaribus. Floruit circa annum MCCCCXLV. Extat huius gentile sepulchrum in sacello templi Divi Augustini a parte orientali, humi ad antiquorum imitationem affabre sculptum.*

[3]) p. 2. Sulla vita del Marcanova vedi APOSTOLO ZENO, *Giornale dei Letterati*, XI, Venezia 1712, pag. 304 e seg., *Dissertazioni Vossiane*, I, pag. 143 e seg.; TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, VI, 1, pag. 182 e seg.; HENZEN, *CIL.* VI, pag. XLVI; DE ROSSI, *Inscr. Christ.*, I, 2, pag. 392; KRISTELLER, *Andrea Mantegna* (1902), pag. 185.

[4]) p. 2. Vedi U. DALLARI, *I rotoli dei letterati e legisti ed artisti dello Studio bolognese dal 1384 al 1799*, vol. I, pag. 34, anno 1452-53: *ad lecturam philosophiae ordinariam D. M. Johannes de Marchanova*, e così di seguito fino all'anno 1466-67 (ivi, pag. 73). Nel 1451, la medesima *lectura philosophiae ordinaria* è tenuta da un *D. M. Johannes de Marignana*. Sarà questo, che non riapparisce poi nei rotoli dello studio bolognese, diverso dal nostro, ed oriundo del paese di Marignana nella provincia di Lucca, oppure è identico con lui? Nel secondo caso, il paese nativo del nostro si potrebbe creder Marignano presso Portogruaro.

[5]) p. 2. Vedi la lettera diretta al Marcanova (circa il 1460) dal P. Matteo Bosso carmelitano e stampata nelle *Recuperationes Faesulanae* di quest'ultimo (Bononiae, 1493, fol.; epist. XX), lettera accompagnante il regalo di due monete antiche di argento: *quippe qui soles post philosophiam et ornamenta doctrinae, pictura et illustrium virorum imaginibus mire equidem delectari, et post studia litterarum intentionem et animum circa egregia haec antiquitatis monumenta remittere.*

6) p. 2. Marcanova cod. Mod. fol. 4: *Adverte: Cum in hoc codice saepe fiat mentio de potestate imperatoria et tribunicia, et sic de reliquis, quae ad intelligendum difficilia satis esse videntur, idcirco recurre ad librum nostrum quem de dignitatibus Romanorum triumpho et rebus bellicis composuimus, in quo plene satis haec tractantur.* Che questo trattato, come dà ad intendere lo Scardeonio, sia pubblicato da un altro, che abbia taciuto il nome del vero autore, non l'ho potuto accertare.

7) p. 2. Nel principio del volume sta scritto: *Quaedam antiquitatum fragmenta studio Joannis Marchanovae artium et medicinae doctoris P(atavini) collecta MCCCCLVII kal. Octobribus Cesenae regnante sapientiss(imo) divo d. d. Malatesta Novello suae aetatis omnium fideliss(imo).* Sul foglio 4 v. (i primi contengono gli indici) si trova il titolo scritto a lettere maiuscole: *Patavii opus incoeptum, Cesenae scribi absolutum, Bononiae in hanc formam redigere s. pec. fec. Joannes Marchanova artium et medicinae doctor P(atavinus) MCCCCLX.* In fine delle *Notae Petri Diaconi* (f. 190) si ha la sottoscrizione: *expliciunt notae litterarum more vetusto partim scriptae partim pictae, quia tu scriptor fuisti ignarus; nunc autem satis digne corre[c]tae sunt 1451 Cesenae in die gloriosissimi sancti Hieronymi* (Sept. 30) *devotissi. Ioannis Marchanovae doctoris P(atavini).* Nell'interno della copertina posteriore è scritto a lettere rosse: *Hunc librum donavit eximius artium et medicinae doctor M. Joannes Marchanova de Venetiis Congregationi Canonicorum regularium Sancti Augustini, ita ut tamen sit ad usum dictorum canonicorum in monasterio S. Joannis in Viridario Padue commorantium. Quare omnes pro eo pie orent MCCCCLXVII.* Il codice però non rimase a lungo in questa biblioteca, e già circa la metà del Cinquecento passò in possesso dell'umanista Corrado Wolfhart (nato nel 1518, professore a Basilea dal 1542 fino alla sua morte, 1561), come si rileva dalla nota nell'interno della copertura anteriore: *Conradi Lycosthenis Rubeaquensis.*

8) p. 2. Gli opuscoli sono i seguenti (secondo H. Hagen, *Catalogus codicum Bernensium*, 1875, pag. 49 e seg.):

F. 150. *Laudes M. Catonis ex tertia decade Titi Livii libro penultimo.*
151. *Laudes Catonis ex VII libro naturalis historiae Plinii.*
151 v. *Julii Caesaris laudes ex VII libro Plinii cap. XXV.*
152. *Pompei laudes per Plinium libro l. cap. XXVI.*
153 v. *Ciceronis laudes libro VII cap. XXXI Plinii.*
160. *Valerius Probus de notis antiquis* (vedi Mommsen pr. Keil, *Grammatici latini*, IV, pag. 269 e seg.).
162 v. *Prisciani grammatici numerorum notae.*
163. *Aliquae antiquorum abreviationes et earum interpretatio.*
164 v. *De numeris.*
170. *Petrus Diaconus de notis antiquis* (Mommsen, loc. cit., pag. 331 e seg.).
191. *De numero litterarum.*
194. *Valerius Probus de notis antiquis* (Mommsen, loc. cit., pag. 34 e seg.).
201. *Titulus Pensauri* (*CIL.* XI, 868); *titulus Mutinae* (*CIL.* XI, 847).

[9]) p. 3. Non sarà superfluo di ripetere qui il testo della prefazione del codice Modenese, già pubblicato dallo Zeno (*Dissert. Vossiane,* I, p. 143 sg.) e da me confrontato con l'originale. Esso si trova nel foglio 10 v. La scrittura del calligrafo è stata corretta in parecchi luoghi con inchiostro rosso dall'autore, il quale vi ha aggiunto specialmente numerosi segni d'interpunzione.

DIVO DNO. MALA | TESTAE NOVELLO PRIN | CIPI CES. IO. MARCH | ANOVA SAL. PL.

Cum omnibus in rebus sanctam vetustatem admiremur, ac veneremur, ejusque studiosos ac diligentes inquisitores praecipua quadam laude dignos censeamus: id vero late pateat, multisque ac variis modis ad prioris seculi cognitionem venire liceat: Ego in ea parte potissimum mihi elaborandum censui, quae a nostris hominibus incuria quadam praetermissa maximum tamen fructum in perspicientia rerum videbatur afferre. Namque ad historiam attinet, cujus haec praecipua laus est quod mortales homines ob excellentiam rerum gestarum beneficio orationis immortales facit. Tantum in ea re studii Latini posuerunt, ut Graecis etiam qui semper eloquentiae principes esse voluerunt, in eo genere minime concedamus. Nam et Crispum Sallustium, et Titum Livium habemus, quem non modo Tucydidi, et Herodoto, etiam toti (corr. in *tote;* sic!) *Graeciae anteponamus. Opus igitur, ut initio dixi, meo quidem judicio pernecessarium, ac superioribus nescio quo pacto neglectum, ego ut pro virili rerum antiquarum memoriae consulerem, ipse suscepi, non tam meam gloriam ac famam quaeritans, quam ut caeteros ad idem studium meo exemplo cohortarer. Et quoniam tempus ipsum multa quotidie affert in lucem; si quod unquam ejusmodi antiquitatis indicium vel repererint, vel invenerint, id nequaquam perire patiantur. Hoc ipsum verum, quod me ipsum fecisse delectat, multos quoque fortasse juvabit. Omnia enim epigrammata, quae per universum terrarum orbem variis dispersa locis passim reperiebantur, undique conquisita in unum redegi volumen. Cuius laboris fructum paucis versiculis libuit explicare; ut si forte, quod nolim, in hoc opus nostrum inciderit malignus interpres, tantae rei compendium, si minus laudare noluerit, saltem vituperare non audeat.*

« *Ut videas antiqua virum monumenta priorum,*
« *Quid maris & terrae multa pericla subis?*
« *Ecce quod ut videas, totus peragrabitur orbis,*
« *Pagina nunc oculis subicit una tuis.*
« *Quae si forte tuae feret oblectamina menti,*
« *Auctori grates dicere ne pigeat* ».

Si quis tamen alieni laboris, diligentiae, vigiliarum, et studii maximi rabidus exorietur aemulus, qui nostrum in hoc antiquitatis exemplar, et vetustatis miram imaginem genuinum dentem infigat vipereo morsu, hunc quaeso, Princeps illustrissime, nostri temporis justitia, pietate, atque scientia decus eximium, tua dicendi copia, vehementia, et fulmine proterere facias, contundas, et exuras, tanquam rerum priscarum hostem accerrimum et alieni nominis ut gloriae perfidum insidiatorem. Vale, nostrorum Principum imperator.

JOANNES MARCHANOVA
❧ AR ❧ ET ❧ MED ❧ DOCT ❧
❧ PAT ❧ S ❧ P ❧ FAC ❧ C ❧
ANNO GRATIAE ❧
MCCCCLXV ❧ B ❧

[10]) p. 3. Ecco il contenuto del codice modenese:

F. 1-3. Indici.

4. *Adverte* (vedi sopra nota 6).

5 e 5 v. Epitafi moderni composti dal Marcanova stesso per il duca Filippo Maria Visconti, per Gattamelata da Narni, per Cristina da Sassoferrato (vedi *CIL.* VI, 3* *m*), per il filosofo e teologo Paolo da Venezia (vedi SCARDEONIUS, *Ant. Patav.*, pag. 428).

6 v. è bianco.

7, 8 e 9 sono tagliati.

10. bianco.

10 v. Dedica a Malatesta Novello (v. sopra nota 9).

11-24. Descrizione di Roma (corrispondente al cosidetto anonimo Magliabecchiano; vedi sopra pag. 23).

25-44. Disegni di Roma antica.

45-206. La silloge epigrafica.

207, 208, 208 v. Elogi degli illustri Romani (cod. Bern. f. 150 e seg.; v. sopra nota 8).

208 v.-210. *Valerius Probus de notis* (Bern. f. 160-164).

211-212. Iscrizioni.

213-223. *Petrus Diaconus de notis* (Bern. f. 170-190).

224. *Testamentum Grunni Corocottae.*

225, 226. Iscrizione falsa attribuita a Pola, *viatores optimi* (*CIL,* V, 1*).

226 v. Versione latina dell'iscrizione del Tempio dei Dioscuri a Napoli (*Ti. Iulius Tarsus*), vedi KAIBEL, *I. Gr. It.*, 714.

In fine sei fogli non numerati con disegni simbolici.

A) Monogramma del Marcanova col motto: SVDORE CLARVS FIAS (v. fig. 31). Il disegno è in oro ed argento, su fondo violaceo.

B) Un cimiero con lambrecchini, su cui vi è un'aquila, che si spoglia di tutte le penne.

C) Stemma sospeso fra due colonne, col motto: VTINAM (v. fig. 1) e di sotto le lettere: T. A. S. A. Lo stemma mostra, in campo giallo, una banda trasversale verde, con luna di argento.

D) Un grande anello d'oro con punta di diamante su fondo d'argento, da cui partono raggi d'oro.

E) Teschio con sopra, in una cartella, il motto: HVC . TENDIMVS . OMNES .

F) Il sole raggiante d'oro; la luna in argento, e una gran mano pure d'argento indicante i due astri.

I due simboli *A* e *C* si trovano riuniti sulla vignetta f. 156 che forma il titolo alle iscrizioni patavine: VTINAM . T. A. S. A. IO. MARCANOVA . SVDORE CLARVS FIAS (v. la vignetta finale p. 52); non riesco però a decifrare il senso delle sigle: T. A. S. A.

[11]) p. 3. Sebbene il codice modenese non contenga una indicazione esatta (come quello di Berna) del mese e del giorno, quando esso fu terminato, mi pare probabile ch'egli non sia finito nel principio dell'anno 1465. E lo conchiudo dal fatto, che in esso sono già contenute tutte le iscrizioni copiate da Felice Feliciano nella sua escursione (*Jubilatio*) sulle rive del lago di Garda negli ultimi giorni del settembre 1464. V. Mommsen *CIL.* V p. 427; Kristeller Mantegna p. 184, il quale sospetta, che il Joannes Antenoreus, menzionato fra i compagni del Feliciano non sia altro che il nostro Marcanova.

[12]) p. 10. Valerebbe la pena accertare, se esistano relazioni fra i disegni marcanovani e quelli del Gammaro, la di cui silloge epigrafica, scritta a Bologna circa il 1400, si trova ora, in parte nella biblioteca di Treviri, in parte in quella di Stoccarda. L'autore, dal Mommsen (*CIL.* V, p. 320), è chiamato *omnium eorum qui habent Veronensia Cyriaci longe praestantissimus.* Ma per ora non mi è dato a fare i confronti necessarii.

[13]) p. 10. Il rev. D. Antonio Spagnolo, Bibliotecario della Capitolare di Verona, gentilmente ha riscontrato la lapide originale conservata sotto i portici del Museo filarmonico (n. 171). Egli mi scrive, che gli ornamenti della striscia superiore del bisellio sono oggi affatto irreconoscibili, che invece sullo sgabello la linea del bucranio s'intravede ancora.

[14]) p. 23. Il Mercklin basò la sua opinione circa l'età dell'Anonimo su quel passo nel principio, ove è detto: *Castrum S. Angeli, quod nunc Johannes XXIII restauravit et reformavit;* ma queste parole potrebbero essere scritte anche sotto uno dei prossimi successori di Papa Giovanni, p. es. sotto Martino V (1415-1430) oppure sotto Eugenio IV (1431-1448). In questa occasione non mi pare superfluo di notare, che l'*Anonymus de Antiquitatibus Urbis ad Eugenium IV* (cod. Vatic. Latin. 6311) che viene più volte citato dallo Zaccagni nel *Magnus Catalogus Ecclesiarum Urbis* (presso Mai, Spicilegium, vol. 9 p. 394 sg.; cf. Jordan *Topogr.* 2 p. 399) non è altro che un esemplare della *Roma instaurata* di Flavio Biondo, non autografo e senza special valore.

[15]) p. 39. Che il libro del Calvo sia una debole esecuzione del progetto di Raffaelo, già lo sospettò lo Jordan (*Topogr.* I, 1 p. 82); ne ha trattato più a lungo il ch. Lanciani (Rendiconti dell'Acc. dei Lincei Ser. V, vol. III, 1894, p. 791 e seg.). Mi piace notare qui un particolare curioso. Secondo la testimonianza del contemporaneo Marco Antonio Michiel (Lanciani, p. 793), Raffaello sarebbe stato occupato della sua opera grafica su Roma antica pochi giorni prima della sua morte, ed avrebbe avuto « *già fornita la prima regione* ». Ora, nel libro del Calvo, la pianta della *Regio prima Porta Capena* si distingue dalle altre da una aggiunta caratteristica: vi si trova, per significare il santuario della Camene, un coro di leggiadri donzelle, ed è questa l'unica rappresentazione figurata su tutte le tavole del Calvo. Vi si potrebbe riconoscere una debole reminiscenza di uno schizzo, d'altronde sconosciuto, dell'immortale maestro?

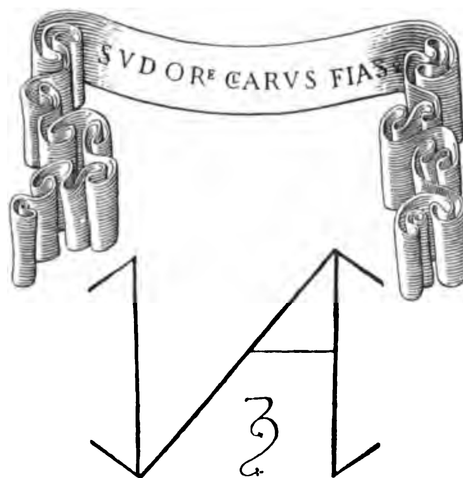


Fig. 31. — Disegno simbolico.

INDICE

ILLUSTRAZIONI NEL TESTO

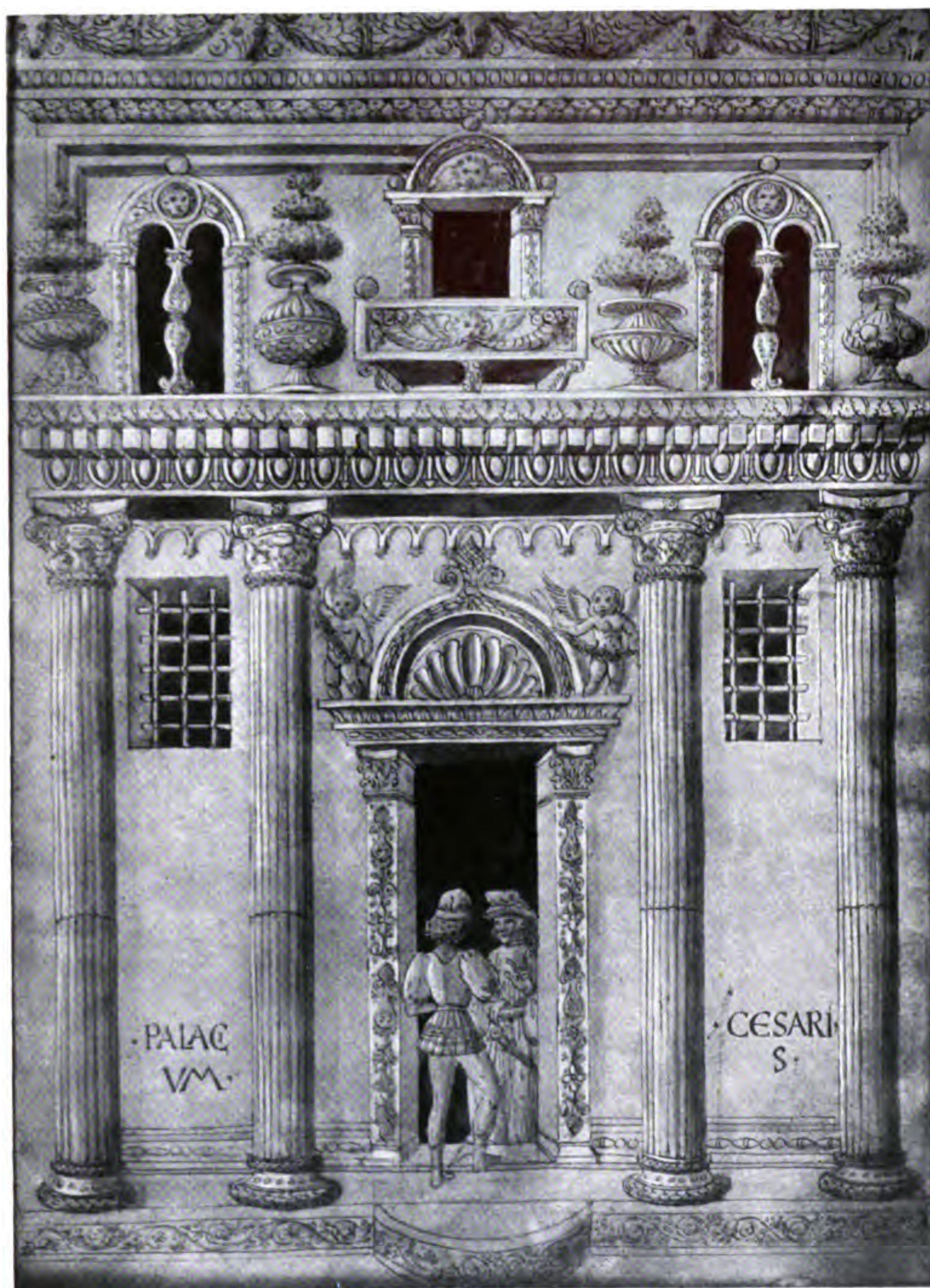
INDICE DELLE TAVOLE

FINITO DI STAMPARE QVESTO GIORNO
XVIII DI LVGLIO MDCCCCVII
NELLA TIPOGRAFIA
DELLA VNIONE
COOPERATIVA
EDITRICE
IN ROMA

Tav. I.

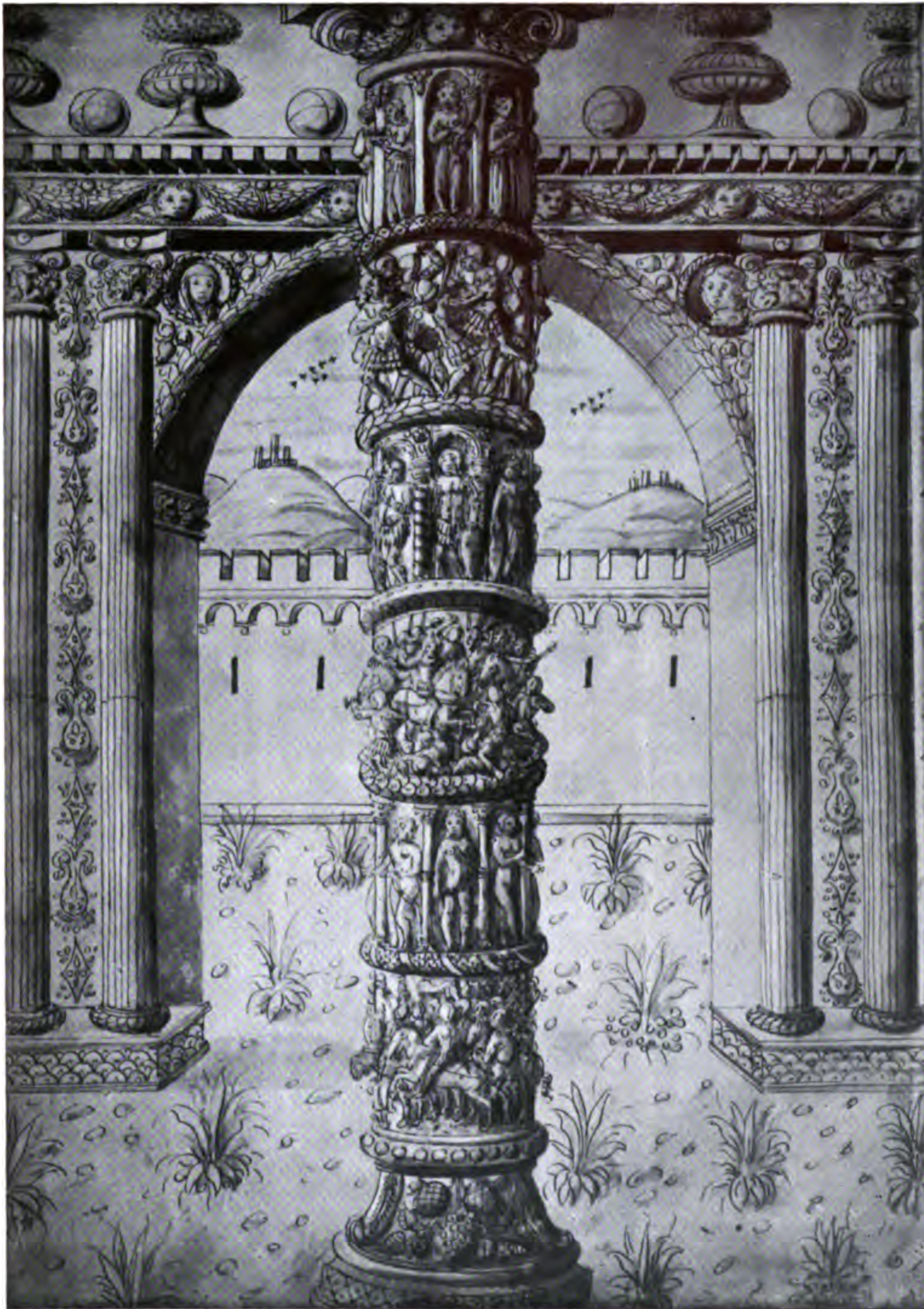





·PALAC
VM·
·CESARI
S·


CHAPITO GLIO
S·P·Q·R·

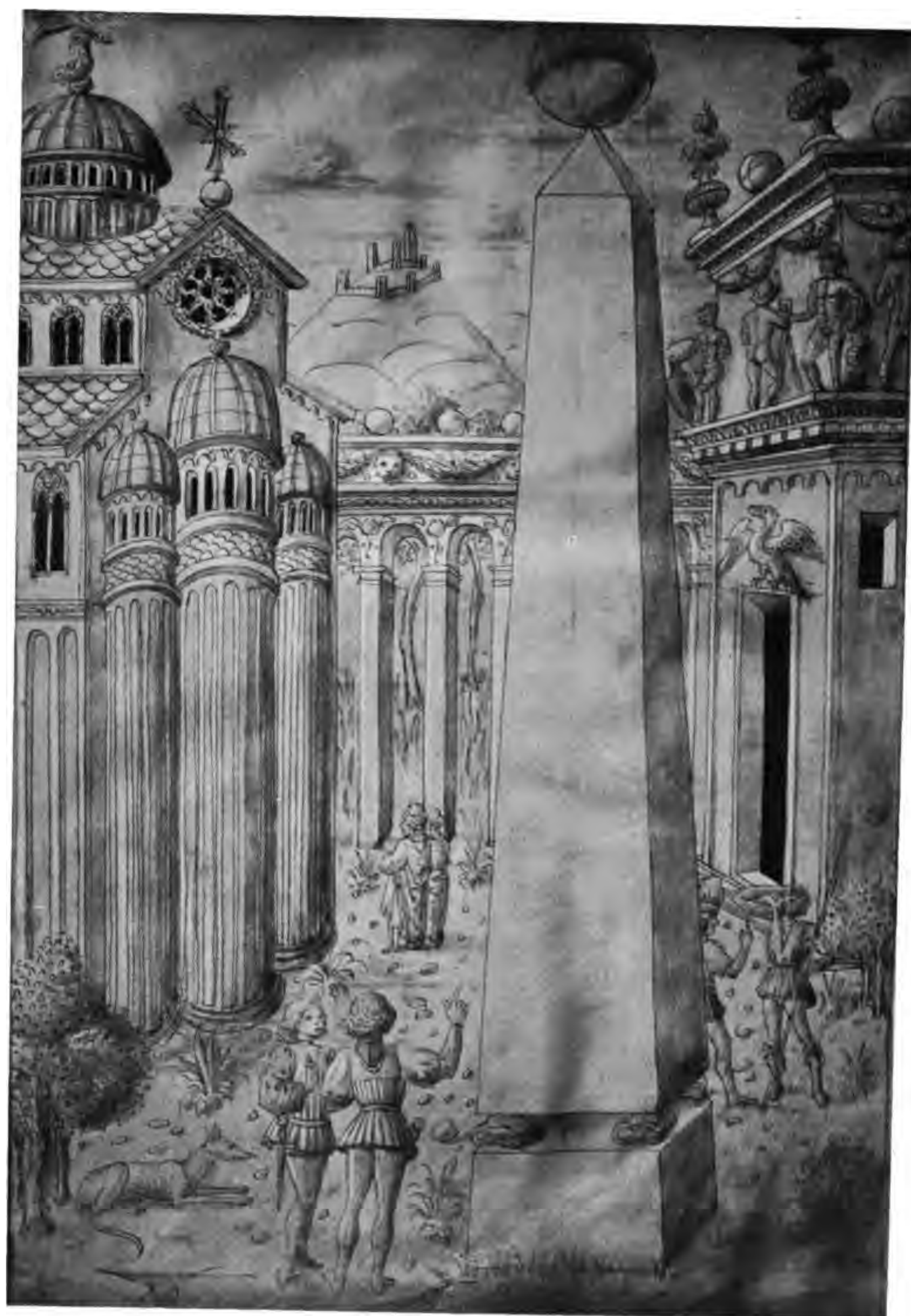

C·CAM
ILLVS·
E·F·FV
KIVS·
V·S·
L·M
I·O·M
E·T·L·
D·S·

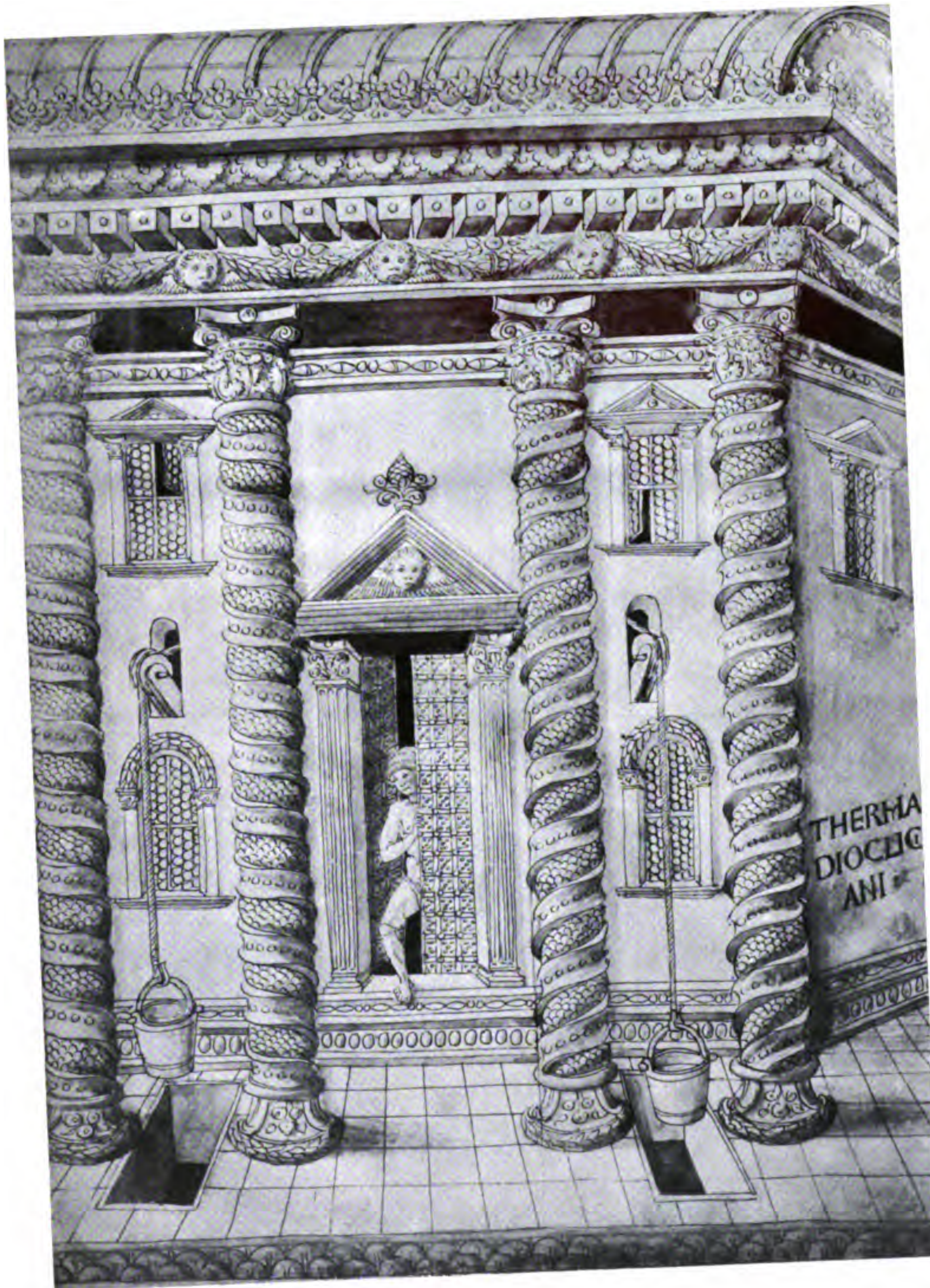





CRA
STV
S
CI
CE
RO
NI






THERMA
DIOCLIC
ANI


SACRIFI
SACRI
FHI
CI
V
M

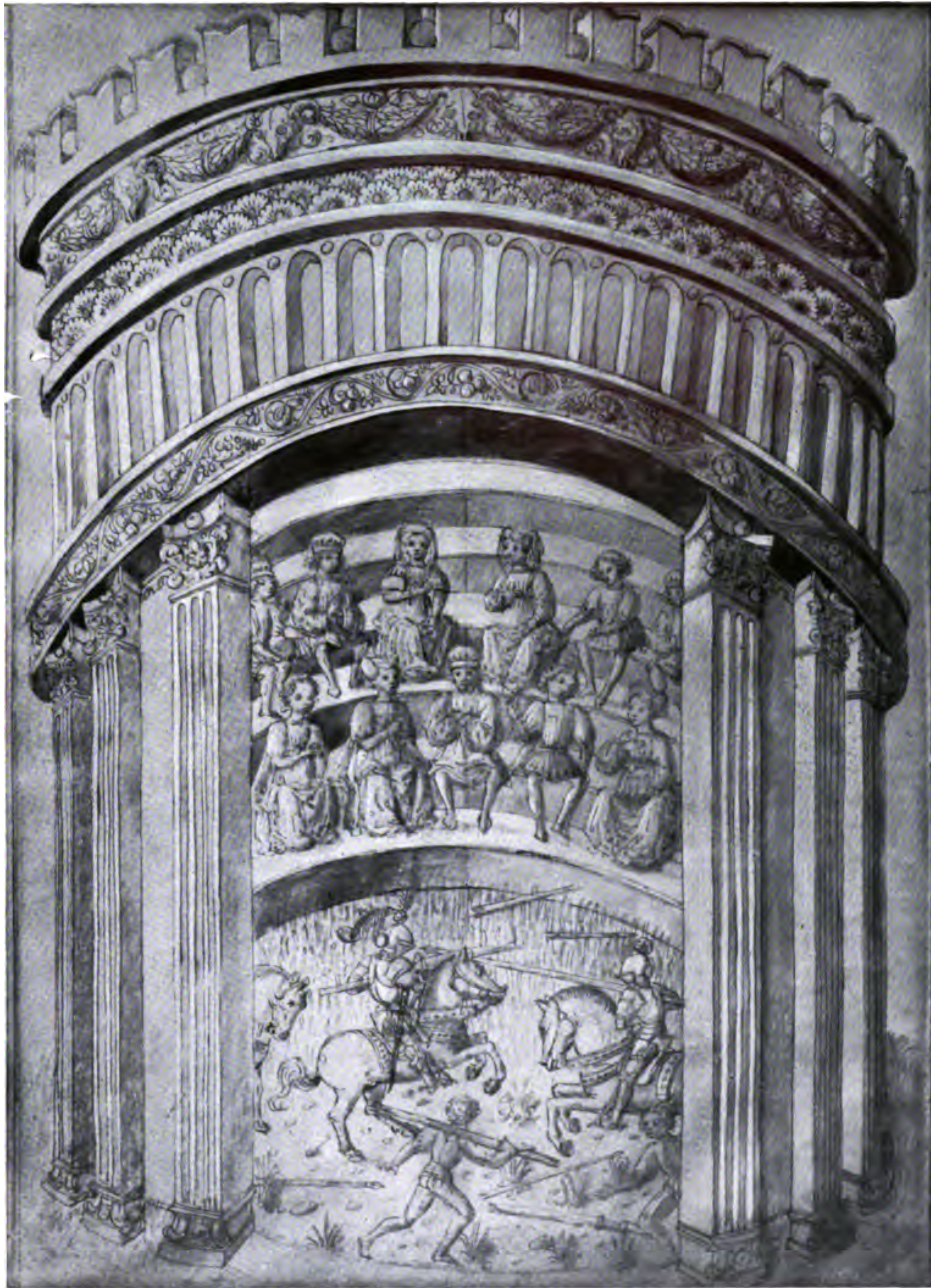





ROMOL
VS
PITAGORA · PROPETA · R
OPIVE · SIPVLC
MARCO · ANTONIO

TAV. XVII.





LA ROMA ANTICA

DI

CIRIACO D'ANCONA

DISEGNI INEDITI DEL SECOLO XV

PUBBLICATI ED ILLUSTRATI

DA

CHRISTIAN HUELSEN

CON XVIII TAVOLE

E 51 ILLUSTRAZIONI NEL TESTO

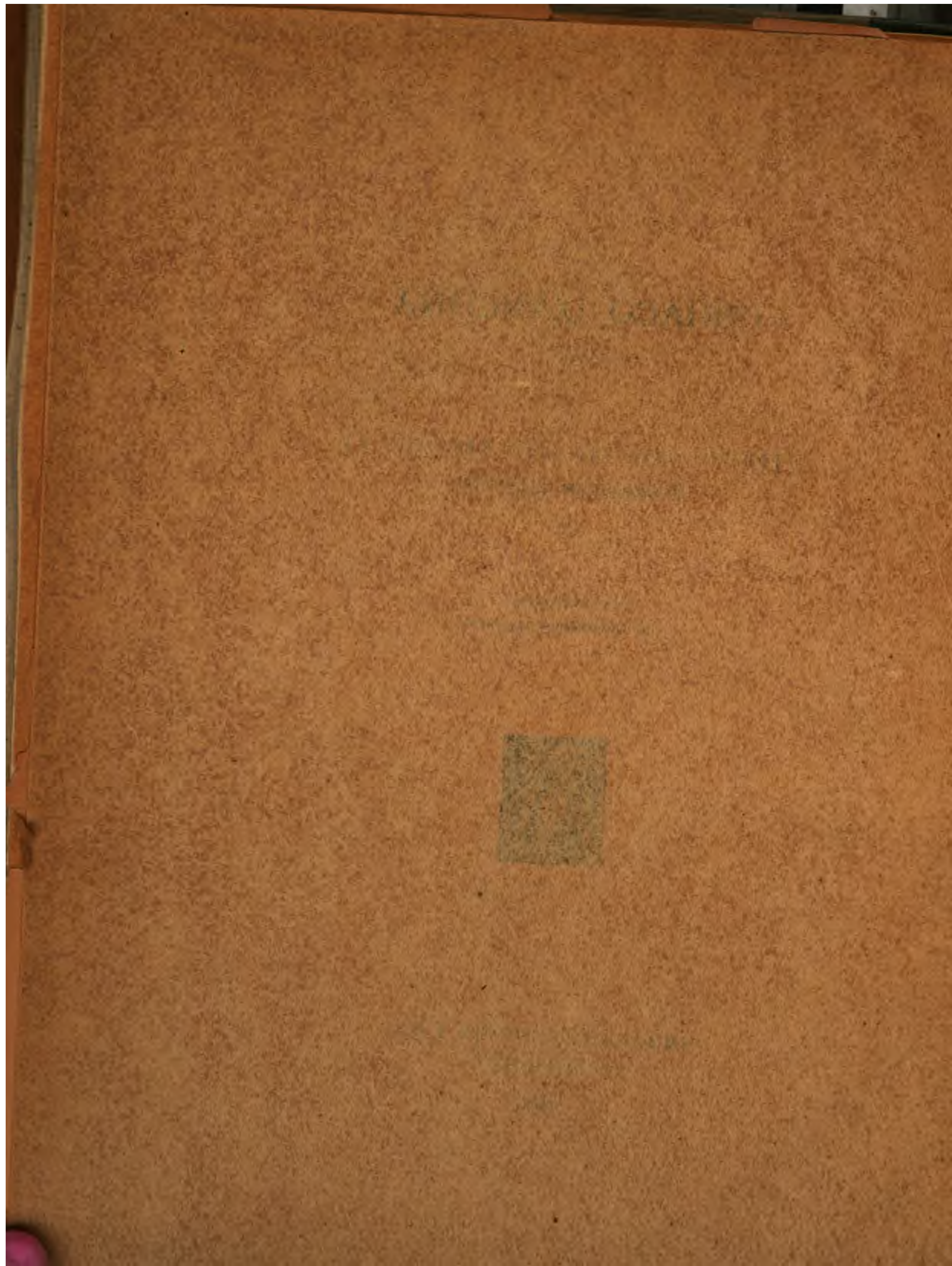


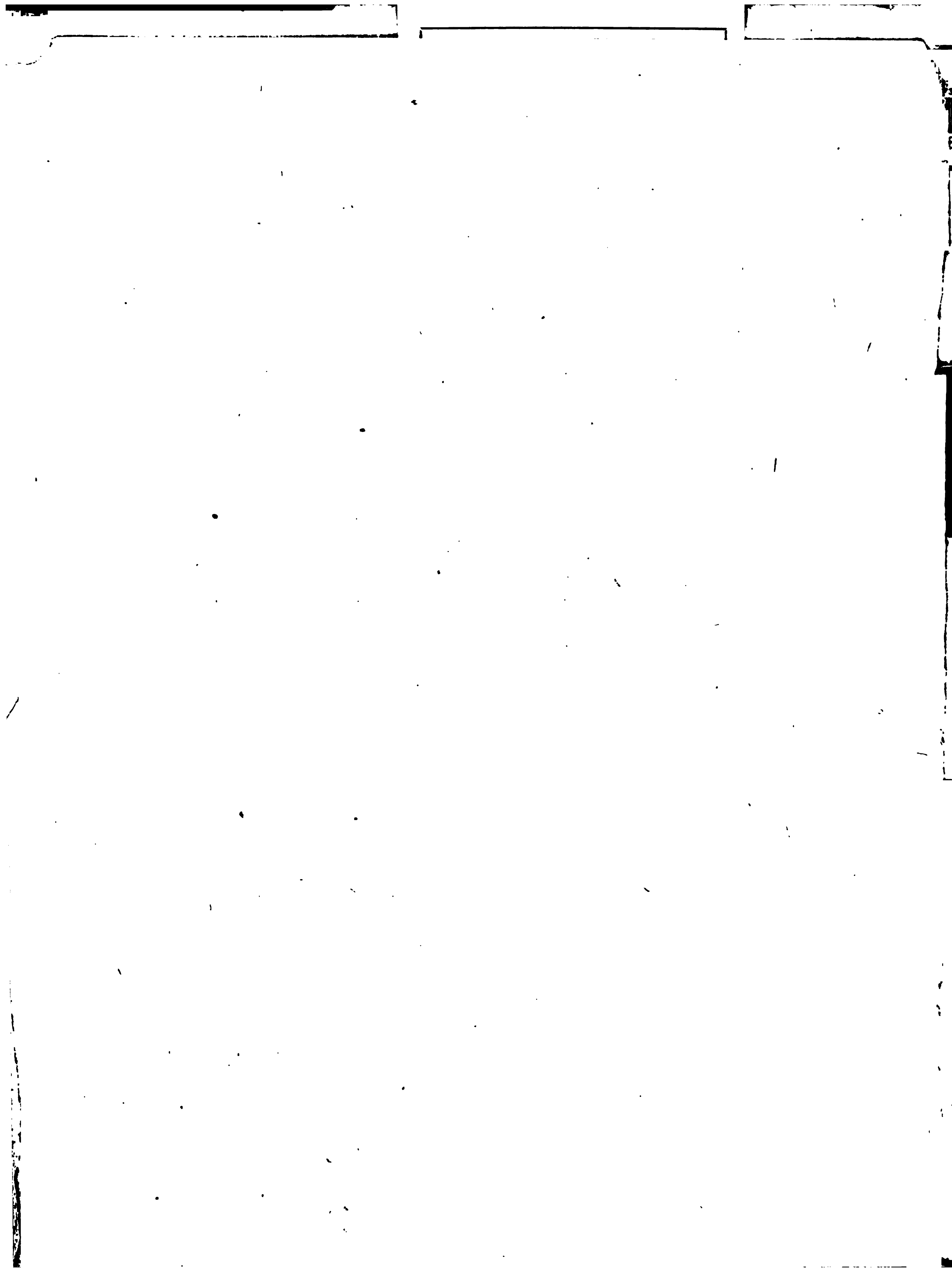
ROMA

ERMANNO LOESCHER & CO.

(W. REGENBERG)

1907





This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.


FA6287.285
La Roma antica di Ciriaco d'Ancona;
Fine Arts Library
3 2044 033 591 058

Inspection

DUE DEC 30 '71 FA

DUE JUN 07 '77 FA

MAR 2 8

FA 6287.235